

The background of the book cover is a light cream color. It features several large, abstract, hand-drawn shapes in a teal or light blue color. These shapes are composed of thick, slightly irregular lines, creating a sense of movement and depth. A solid purple circle is positioned in the lower right quadrant, partially overlapping the teal shapes. The title 'المسح' is written in a large, bold, black Arabic script, centered horizontally and partially overlapping the teal shapes and the purple circle.

# المسح

في الشرف

ترجمة: أحمد رضا محمد رضا

تأليف: فريديف باورز



# المسرح في الشرق

دراسة في الرقص والمسرح في آسيا

تأليف : فنوبيون باورز  
ترجمة : أحمد رضا محمد رضا  
مراجعة : محمود خليل النحاس

دار الكتب العربي للطباعة والنشر  
دمشق





## تنويه

تعرف آسيا ، في لغة المسرح بأنها تلك البقاع التي تبدأ من الهند ، وتمتد شرقا حتى اندونيسيا وجزائر الفيلين ، وشمالا حيث تضم الصين واليابان حتى سيبيريا .

وثمة مجموعة فكرية تدخل في مفهوم تعبير « آسيا » ، تتضمن العالم الاسلامى الترامى الاطراف ، والذي يقع شمالي وغربي الهند ، وبعض المصطلحات مثل « الشرق الأوسط » ، و « الشرق الأدنى » ، و « آسيا الصغرى » ، وما شابه ذلك ، تؤيده الفكرة التي تبسط كثيرا المساحة التي يشملها تعبير « الشرق » ، او « آسيا » ، حتى انها تضم بعض اجزاء القارة الافريقية . ومع ذلك فان هذه البلاد ليست هي التي اشعر بأنها آسيوية حققة ، في مفهوم الرقص والدراما . هذه البقاع تعتنق في مجموعها الدين الاسلامى الذى لا يشجع المسرح بوجه عام ، ومن ثم فلا بد ان نصرف انظارنا عنها ، لانعدام الرقص والدراما بها انعداما واقميا ، وللبجو غير « الآسيوى » الذى يسود ما قد نجده بها من هذه الفنون .

فاذا انتقلنا الى « آسيا » الحقيقية ، حسب المفهوم الذى ضمنته هذا التعبير ، فانا نجد انفسنا فجأة ، في بقاع تضطرب بنشاط فنى هائل ، بل ان « الجيوب » الاسلامية الموجودة في قلب « آسيا » هذه ، مثل اندونيسيا ، وجنوب الفيلين ، تموج بمختلف الاشكال الراقصة . ولا يستطيع الانسان ان يتمالك نفسه من الدهشة لشعبية الفنون المسرحية المتاحة في جميع انحاء هذه البلاد ، وانتشارها انتشارا عظيما . ولا علم بوجود بقعة جغرافية على وجه الارض يمكن ان تقارن بهذه البقاع الآسيوية في اتساعها ، وحجم الفنون المسرحية القائمة بها ، على جميع المستويات التقديرية . وفي حين تقوم اختلافات كبيرة بين البلاد الآسيوية ، وتتميز الفنون في كل منها بطابع فريد لا نظير له ، الا ان ثمة بعض المظاهر ، بل وبعض الموضوعات تشيع في الفنون المسرحية في جميع هذه البلاد فتوحد بينها على أساس نوعى فسيح .

# ١ الهند

## الجدور البعيدة والتاريخ

عندما يرتاد الرجل الغربى ، وعلى الأخص الأمريكى ميسادين الرقص والمسرح الآسيوية ، بطريقة منهجية ، فانه يجد نفسه فى حاجة لاتباع طرائق جغرافية غير مألوفة الى حد ما .

فاذا استهل المرء جولته هذه من نيويورك ، على سبيل المثال ، فعليه ان يمر اما عن طريق أوروبا والشرق الأوسط قبل ان يصل الى الهند التى تعتبر نقطة بداية المسرح الآسيوى ، وأما ان يتخذ طريق سنان فرنسيسكو ويبدأ تجاربه فى اليابان الواقعة فى أقصى أطراف آسيا . ففى الحالة الأولى ، أى ولوج القارة الآسيوية عن طريق أوروبا ، تتعدل وجهة نظر الزائر كلما تعرض للدراما فى طريقه . وليس ثمة شئ أقل قدرة على أعداد الانسان لتفهم الأشكال الدرامية فى آسيا مثل الواقعية والطبيعية المتطرفتين اللتين تعكسهما المسرحيات الأوروبية التى تحاكي الحياة البشرية . أما بلاد الشرق الأوسط ، كمصر ، وبلاد العرب ، وعدن ، بل وباكستان ، فانها تولد فى ذهن السائح ذى الثقافة المسرحية تشويشا عجبيا . ففى هذه الاقطار لا نجد الا القليل النادر من المسرحيات ، ولو ان اهلها قد يتباهون بغير المسرح من الفضائل ، أما الرقص فان مزاولته تعتبر فى هذه الاقطار عارا وخطيئة ، حتى يكاد يكون منعدما بها .

فاذا ابتدا الانسان دراسته من اليابان ، ومضى الى سبيله متجهانمو الغرب عبر قارة آسيا ، فانه قمين بأن يرى المسرح خلال الطررف غير

الصحيح ، أى العكس ، لنظار « الكاليدوسكوب » (١) . وينبثق عندئذ نوع من الاضطراب فى التاريخ ، فيجد الإنسان نفسه حائرا لا يدري متى اضافت اليابان الأنفة فى المسرح الهندى ، او هل ادخل الاتونيسيون رقص السيوف فى المسرح الصينى ، على سبيل المثال . ولعل هذا الأمر يكون شبيها بالارتباك الذى يعترى أمريكيا يزور لندن لأول مرة ، ويتساءل كيف حدث أن علم الأمريكيون الانجليزية اللغة الانجليزية .

وتعتبر الهند ، من الوجهة المنطقية ، البلد الذى نشأ فيه المسرح . وكانت الهند منبعاً لمعظم المسرح فى آسيا ، ولم تزل المصدر المباشر لبعض ما بها من الفنون الكبيرة الأهمية ، والشديدة التطور والارتقاء . ويستطيع الإنسان ، اعتباراً من هذه الفكرة ، أن يوجه دراسته فى هذا الشأن التوجيه الطبيعى ، مع نظرة صادقة ، فى سبيل فهم صحيح لذلك البنيان الآسيوى المعقد الذى يضم الممثلين والراقصين وحرقتهم . ومن الهند تتجمع أجزاء هذا البنيان المختلفة وتتحد مع بعضها البعض فى نمط معقول . والحقيقة التى قد تكون أهم من كل هذا ، هى أنه ينبثق من الهند ومن الأشكال المسرحية الهندية نفسها ، قاعدة اسطاطيقية ( جمالية ) يمكن تطبيقها على كل ضروب الرقص والدراما فى آسيا . وحتى فى الصور الخاصة المتميزة ، مثل الأوبرا فى الصين ، والمسرح فى اليابان ، والتى تزدهر فيها بعض الفنون الآسيوية مستقلة عن غيرها ، تشابه المبادئ الأساسية العميقة ، وتربطها الى بعضها البعض وشائج دقيقة . وثمة لون من التماثل يجمع بينها كلها ، فى البواعث ، والأهداف ، والأسلوب ، والتنفيذ ، فى مضمارى الرقص والدراما ، ويصنع منها كلها مسرحاً « آسيوياً » متميزاً عن المسارح الأوروبية والأفريقية ، وغيرها . ويجد الشخص الآسيوى العادى ، المتوسط الثقافة ، الذى يشهد لأول مرة عرض مسرحية أو باليه لبلد آسيوى خلاف بلده ، سهولة فى فهم هذه المسرحية أو هذا الباليه وتبنيهما ، أكثر مما يجده الأوروبي أو الأمريكى ، وقد يبدو هذا الأمر لأول وهلة مخيباً لرجاء الأجنبى فى آسيا .

يبد أن هذا الأمر يحدث فى البداية لحسن الحظ . فإذا ما عرفت القواعد الأصلية ، وشوهدت بعض نماذج العروض المختلفة ، أصبح المسرح الآسيوى قريباً الى افهامنا ، يثير البهجة فى نفوسنا ، كما كانت

---

(١) منظار الأشكال والألوان الجميلة . وهى لعبة بصرية على شكل أثوبة اسطوانية يرى المرء خلالها مجموعة دائمة التغير من الأشكال والألوان الجميلة .

مسارح « برودواى » أو « درارى لين » أو حتى هوليوود ، فى عاصمتها ،  
بل وفى حاضرها بالنسبة لاهالى آسيا .



وكان للهند القديمة ، كما هو معروف ، اشد ضروب التأثير - التى  
سجلها التاريخ - ، على بلاد آسيا ، فى المجالات الثقافية والدينية .  
فقد ظهر فيها ، قبل المسيح بعدة قرون ، امير هندى عرف فيما بعد  
باسم جاوتاما بوذا . وكانت الديانة التى نبتت من حياته الطاهرة  
وتعاليمه المقدسة حية قوية حتى لقد انتشرت وذاعت فامتدت الى الصين  
واليابان شمالا ، والى اقصى الجزر الاندونيسية شرقا . ولم تغتر قوة  
الديانة البوذية الى الآن ، فلم تزل اوسع الديانات المتبعة انتشارا فى  
الدنيا بأسرها .

ويعرى بعض انتشارها الهائل الى انها ديانة اصلاح وتقويم ، فهى  
على النقيض من الديانة الهندوسية ، ديانة الهند الأصلية ، ومن ثم فانها  
اقتضت عن وطنها على مهل ، بعد فترة معينة . وثمة عامل آخر قوى  
لانتشار هذه الديانة ، ذلك انها ، على نقيض الهندوسية ، كانت تشجع  
على تغيير الأديان . وقد انطلق مبشروها وحجاجها عن وعى وارادة  
يجوبون الأمصار يعطون ويبشرون بالصدق والحق ، وينشرون الإيمان .  
وما اشد الشبه بين نجاحهم فى القارة الآسيوية ونجاح المسيحية فى  
الغرب .

كان هؤلاء المبشرون الأتقياء بوذيين بعقيدتهم ، ولكنهم كانوا فى الوقت  
نفسه هنودا بثقافتهم ، ومن ثم نقلوا معهم فى حلهم وترحالهم الأخلاق  
والتقاليد الهندية . فهناك ، على سبيل المثال ، فرق طفيف بين رداء  
الناسك ، وثوب « السارى » الهندى الحديث . وكانت اللفة التى  
يتحدثون بها ، هى تلك التى يستخدمنها المتدينون فى آسيا كلها ، وهى  
لغة « براكيت » Prakit أو « بالى » ، وهى لهجة بوذا المحلية ،  
وكانت الكتابات التى نقلوها معهم هندية ، فى الوقت الذى كان فيه  
غالبية سكان آسيا حتى ظهور بوذا أميين ، وحملوا حركات الرقص ،  
والاشكال الدرامية ، والاستعراضات الفخمة ، والآلات الموسيقية ،  
ومجموعة من القواعد الجمالية التى لم تكن لتصمد فى خطوطها الواضحة  
الدقيقة دون أن تنقلها وتدعمها هذه الديانة الجديدة . وإذا كانت هذه  
المظاهر الثقافية الهندية ذات أهمية بالغة بالنسبة إلينا ، فانها كانت  
- مع ذلك - امورا عرضية بالنسبة للحوافز الدينية الأولى ، أو بواعث  
الهجرة والالتجاء الى البلاد الأجنبية عند الحجاج والنسك البوذيين  
الهنود .

وفي هذه الأثناء كان جنوب الهند يتسع ويمتد الى ما وراء البحار  
بوسيلة أخرى ، منذ قرن من الزمان قبل ميلاد المسيح ، والى عشرة  
قرون تالية . ففترة كان هذا الاتساع يتم بالغزو المسلح ، كما في حالة  
سيلان ، حيث كان ملوك جنوب الهند الأقوياء الذين يحملون لقب «تاميل»  
يعثون جيوشهم مرة بعد أخرى . بيد أن هذا التوسع كان يتم في أغلب  
الأحيان بدافع الرغبة في ممارسة التجارة ، فكان الهنود يتوجهون  
أفرادا الى أراضى وجزر الشرق الفنية . وما أن أقام هؤلاء التجار  
الهندوس تجارتهم في ملقا وكامبوجا ، وسفارناديبا ( أرض الذهب ) ،  
التي تعرف الآن بأسماء ملايو ، وكامبوديا ، واندونيسيا ، حتى بعثوا  
يستدعون كهنتهم وأسرهم . وسرعان ما ارتضى السكان الأصليون  
لهذه البلاد تفوق الهنود عليهم ، وثقفوا بمعارفهم ، وقلدوا نحت التماثيل  
في جنوب الهند ، بل واستقدموا أصحاب الحرف الهنود ، ودرسوا  
فنونهم الحربية ، واستعاروا آلاتهم الموسيقية ورقصاتهم ، دون أن  
يهتموا أحيانا بتطويرها أو تعديلها . وكثيرا ما كان الهنود يتصلون بالأسر  
الملكية ، بل ويتزوجون من أفرادها .

فمن القاب ملك كمبوديا ، التي يحتفظ بها حتى اليوم ، كآثر من آثار  
هذه الرابطة القديمة ( بين الهنود والأسر الملكية ) لقب « فامان » ، وهو  
في أصله من القاب جنوب الهند . ولم يزل البلاط الكمبودي حتى اليوم ،  
على رغم كونه « بوذا » يحتفظ بذكرى ترجع الى ذلك العصر . فهناك  
ثلاثة من الكهنة البراهميين ملحقون بالقصر الملكي بصفة دائمة ، وهم  
يعقدون شعورهم الطويلة خلف رؤوسهم حسب العرف المتبع ، وعلى  
أحد ذراعهم يلتف الخيط المقدس الخاص بالهندوسيين . وهم ، اذ يبعدون  
الآلهة الهندوسية ، يؤدون الخدمات الدينية في جميع الاحتفالات  
التقليدية .

ونتج عن اختلاط البوذيين ، بالمهاجرين من جنوب الهند ، تلك  
الحضارة الهندية التي أثبتت وجودها في جميع أنحاء آسيا . وقد تولد  
عن هذه الثقافة التي انبثقت من الهند ، وراحت تلتهم الأقطار والأمصار ،  
الواحدة بعد الأخرى ، تلك الفكرة التي يعبر عنها المؤرخون بلقب « الهند  
العظمى » ، ويطلق عليها اليوم تعبير أضيق نطاقا ، هو « جنوب شرق  
آسيا . ولم تبلغ الهند من قبل ما بلغت في هذه الحقبة من عظمة وشهرة .  
ولقد بلغ من ذبوع صيت الثقافة الهندية وطابعها القوى المكين الذي  
لا يحويه الزمان ، أن كان الغرب يبحث عن « بلاد الهند » حين بدأت  
أوروبا أولى رحلاتها الاستكشافية . وكانت الكلمة المستعملة هي دائما  
« بلاد الهند » سواء أطلقت على « مولوفا » ، أي جزر التوابل في

اندونيسيا ، أو « ملبار » التى بشر فيها « توما » رسول المسيح لأول مرة . وتنصرف كلمة « بلاد الهند » - أو الهندوس - الى كل هذه البقاع ، وتتلور فى صورة تمثل مجموعة من الثروات والأسلحة والجمال الاسيرى . ولم تزل هذه التسمية قائمة ، فى اندونيسيا ، ومعناها حرقيا « جزر الهند » ، ولغاية الهند الصينية ، الموضع الجغرافى الذى تلاقت عنده الثقافتان الهندية والصينية ، وتوقفت عنده كل منهما .

وان النظر الى الماضى ليحجب الحاضر احيانا عن بصيرتنا . واتى اذ اشيد بقوة وعظمة الهند القديمة ، لا اعنى أن وجوه التفوق التى خبرتها الهند على البلاد المجاورة لها ، وعلى الأخص فى مضمار الفنون ، قد اتصلت كاملة غير منقوصة . فبينما كانت الهند تمثل فى البلاد الأخرى عنصرا ثقافيا ممتازا فى مجال الرقص والدراما ، فان هذه الفنون قد أصابها الضعف والانحطاط فى موطنها الأصلي ، بتتابع القرون . وعلى توالى الزمان ، ازدادت الفنون الهندية تفككا وانحلالا ، بل واندثر الكثير منها .

وقد جاءت الغزوات الاسلامية من القرن الثانى عشر حتى القرن الخامس عشر فشلت معظم النشاط الفنى الهندى ، ولو أن المسلمين ، فى الوقت نفسه ، قد كیفتهم وامتصتهم بدرجة كبيرة ، الثقافة الهندية ، التى لا يمكن أن تنمى من الوجود ، حتى ولو لم تكن هى الثقافة الأقوى . وقد نفذ الغزاة المسلمون الى داخل الأماكن الهندية المقدسة . وعندما يزور الانسان اليوم هذه المعابد المهجورة ، يرى صفوا متراسة من التماثيل المقطوعة الرؤوس ، أو الكوات التى انتزعت من داخلها الصور والقيت الى الخارج . وقد حرمت تعاليم القرآن الفنون التصويرية ، وعانت من ذلك فنون الرقص والدراما ، كما سوف نرى بالتفصيل . وكان المسلمون يعتبرون الفن الذى يصور الاله أو يستخدم بعضا من الطقوس الدينية ، عملا من أعمال الكفر . أما الفن ، باعتباره عملا دنيويا ، فإنهم كانوا يعتبرونه شيئا منافيا للأخلاق ، وفيه انتهاك لقواعد السلوك . وإذا استثنينا فنون العمارة والموسيقى البحتة ، ماعدا فن التصوير ، نجد أن الحكم الإسلامى فى بلاد الهند كان خائفا للفنون من ناحيتها الجمالية .

وكانت الضربة الأخيرة التى أصابت تدفق الثقافة الهندية الى الخارج ، وهى ضربة أقل من غيرها جلاء ، ولو أنها مع ذلك ضربة حقيقية ، هى وصول البريطانيين فى الهند منذ حوالى مائة وخمسين عاما ، كقوة استعمارية . وحول الهندو المتعلمون اهتمامهم ، الواحد بعد الآخر ، صوب أوروبا ، إذ كانوا يطمحون ، على الأخص ، فى النهوض فى هذا

العالم الجديد ، ومجابهة حكمهم الإجاب . وبإتماد هذه الطائفة من اذبياء الشعب ومثقفيه من ميادين التعبير القومى ، اندثرت فنسـون الرقص والدراما اذ لم تجد من يأخذ بيدها . ونما فى جميع أرجاء الهند ضرب من الخزى من جميع الفنون القومية . وقد غدى نمو هذا الشعور من جهة عجرة البريطانيين فى ذاك العهد ، ومن جهة أخرى الهنود أنفسهم الذين تزعزع شعورهم بالأمان والطمانينة ، الامر الذى يتيسر فهمه ، فقد كانوا ذات يوم شعبا قويا ، وأصبحوا اليوم امام حضارة أظهرت لهم شيئا غير قليل من الازدراء بكل ما كان يتضمنه سلوكهم فى الحياة . والى بضع عشرات السنين الماضية ، حين بدأ بعض الفنانين وعلماء الفنون التصويرية يقومون بإحياء مختلف القوالب الفنية الباقية فى أجزاء عديدة من البلاد ، لم يهتم الا العدد القليل من الاهالى بأسجاد رقصاتهم ومسرحياتهم . وحتى هذا الاوان كانت فنون الهند العظيمة فى الماضى قد اندثرت ، وما بقى منها أصبح الى درجة كبيرة من الآثار المطبوسة المعالم . ولحسن الحظ توقف كل انحطاط جديد يصيب هذه الفنون ، ونحن اليوم نشهد بزوغ فجر الهند من جديد ، بأمجادها وقيمها ، بسرعة تدحض ما اشتهر به الشرق من أنه « ثابت لا يتغير » .

بيد أن الدلائل التى تنهض فى جميع انحاء آسيا شاهدة على النفوذ العظيم الذى كان للهند فى الأزمان الغابرة ، لم تزل قائمة . والامر العجيب الذى يدهش له الأجنبى ، أن هندية عظيمة مثل « رابندرانات تاغور » قد اعترف بأن ابداع الوان الرقص الهندى الاصيل الملهم ، ليس له اليوم وجود فى الهند نفسها ، وانما نجده فى « بالى » ، وهى جزيرة صغيرة جدا فى اندونيسيا ، بالقرب من ساحل جاوة . وبالمثل فإن اى سائح من هواة الرحلات سوف يجد أن أحسن مسرح فى آسيا هو المسرح اليابانى . ولا ريب أن المسرح اليابانى قد تطور فى خطوط تختلف عن خطوط المسرح الهندى . بيد أن البوذية الهندية ، بل ومبادئ الاسطاطيقا الهندوسية كان لها على المسرح اليابانى تأثير حى فعال ، ولم تزل بعض الرقصات التى تؤدى بالاقنعة والحركات المنقولة من الهند كرقصة « بوجاكو » تمارس حتى اليوم فى اليابان . على الرغم من أنها قد أصبحت فى الهند نفسها منسية ومجهولة . وفى اقدم الوان رقصات « نو » ، كرقصة « أوكينا » ، لم تزل بعض العبارات يترنم بها بلهجة سنسكريتية خاصة ، فى مشهد طقسى ، للدعاء بطول العمر . بيد أن هذه العبارات قد بطل استعمالها فى موطنها الاصلى .

وربما كان اعظم ما نقله البوذيون من الاثر الفنى الهندى ، يتجلى

فى انتشار مصيى « الاسء » فى اليابان والصين ، كما فى صوره  
مروض ءوى فى الطرقات العامة ، او فى المسرح على مستوى حرفى  
راق . و « الاسء » حيوان مألوف فى الهند ، ولم يعرف فى البلاد  
اللى يمثل فيها اليوم بدرجة بارزة مرموقة الا خلال الاحاءىء  
والاشاعات . ومهما كانت الروشائء اللى ربطت بين الهند واليابان او  
الصين ، وبصرف النظر عن الوسائل اللى تمررت بها هذه الروابط  
الى غيرها من البلاد ، فلم تزل ثمة حقيقة ثابتة ، ذلك انه كلما افل نجم  
المسرحية فى بقعة ، نبت فى غيرها من البقاع .

والمفروض ان المسرح الهندى قد نشأ بين الالهة . وقد اشرف  
« براهما » نفسه ، روح العالم ، على اخراج اول عرض مسرحى . ويبدو  
فى استقراء اقدم الكتب المقدسة ، ان الالهة قاتلت الشياطين وهزمتها  
فى السماوات ، فى زمن موغل فى القدم ، يسبق خلق العالم ، كان  
الخير والشر يعيشان فيه جنباً الى جنب . وعندما اقيم الاحتفال  
بانتصار الالهة ، طلب براهما الى سائر الالهة ان يتلهاوا باعادة تمثيل  
المعارك اللى خاضوها . وفى غضون هذا العرض ، استاء الشياطين  
من ذكرى هذه المعارك ، فملأوا الجو بشخوصهم غير المرئية حتى يعوقوا  
استمرار التمثيل . ونشبت المعركة مرة اخرى ، معركة حقيقية ، اندحر  
فيها الشياطين من جديد ، وكانت هزيمتهم هذه المرة بفعل سارية علم  
كانت فى متناول ايءى الالهة . وعندئذ اوضح براهما ان مثل هذه  
المروض انما اقيمت لتلهية الجميع على السواء ، الشئ الذى هذاتله  
نفوس الشياطين ، فتعهدوا ان يكونوا مسالمين . ومع ذلك فقد استقر  
العزم ، لحماية المسرح فى المستقبل ، على ان يقام سراقى مقدس  
لوقاية الممثلين ، وتحدد الساحة بوساطة سارية علم ، تضفى على  
الساحة سمة مقدسة . وقد استمر هذا التقليء الى حء ما فى القرى  
فى جميع ربوع اسيا . ومن الشائع فى الكثر من الجهات ان يكون  
للنصبة سقف ، فى حين يجلس جمهور النظارة على الارض فى الهواء  
الطلق ، وبالقرب من المسرح يقوم عمود من القاب فى نهايته علم ، ليعين  
البقعة اللى سوف يجرى عليها العرض .

وبعد ان تم خلق العالم ، ورغب البشر فى محاكاة مسرح الالهة  
المتع ، افضى براهما بكل ما لديه من اسرار الفنون الءرامية ، من رقص  
ومسرحية ، بجميع اشكالها الى حكيم يءى « بهاراتا » ، وشكلت كل  
هذه الاسرار مصنفاً ضخماً يسمى « بهاراتا ناتيا ساسترا » اى «قوانين  
بهاراتا فى الرقص والءراما » . وهذا المؤلف يماثل على وجه التقريب  
تقنين ارسطو للءراما الافريقية ، الا انه مع ذلك يفوقه استفاضة



واستيمابا . وبعد ان طل « الساسترا » عده هرون يتنهل من جهه  
لاخرى على السنة الناس ، تم تدوينه آخر الامر فى حوالى القرن  
الرابع او الخامس الميلادى ؛ وانا لنجد فى هذا المؤلف قوائم تضم اوفى  
التفاصيل فى العرض المسرحي ، من الازياء ، والمكياج ، الى حركات  
العنق ومقلة العين ، ومن المواقف والخطه الدرامية ، والمشاهد المنوعة  
( فلاكل والزنا والموت مشاهد غير لائقة فى التمثيل المسرحي ) ، الى  
مختلف اوضاع الجسم وهيئاته الراقصة ( ومنها وضع بهلوانى بارع  
يقتضى من الراقصة التى تؤديه ان تضع رأسها بين ساقها ، ووجهها  
مرتفع الى اعلى ) . وقد حدد بالكتاب كل الالوان الحرفية المسرحية ،  
مع جميع الشروح والتطبيقات . ولم يزود أى مسرح فى العالم القديم  
بمثل ما زود به المسرح الهندى من تقنين جامع شامل يضمه مؤلف  
واحد .

ولقد نشأ الرقص مع « سيفا » Siva خالق العالم ، وهادمه ،  
وثانى اله ( مع براهما وفيشنو ) فى ثلاثى الآلهة الهندوسية . ولسيفا،  
مثل ما لسائر الآلهة فى الديانة الهندوسية ، كثير من المظاهر  
والخصائص ، بيد ان من بين أهم الهيئات التى يتخذها ، هيئة « ملك  
الراقصين » او « ناتاراجا » ، وهو لم يزل يعبد فى كثير من بقاع الهند  
على هذه الصورة . وفى الزمان الاول ، وقف سيفا ذات مرة بقدميه  
فوق احد الشياطين ، وشرع يهز طبله يد صغيرة ( كالطبله المسماة  
« توتوسومى » والمستعملة فى اليابان ، ولو أنها قد اختفت من معظم  
بلاد آسيا ) كان يمسكها فى احدى يديه الأربع . وانبثق من هذه  
الحركة اول ايقاع عرفه العالم . وحين شرع الاله يحرك جسده على  
نسق هذا الايقاع ، بدا العالم يتخذ شكله المعروف . وفى اثناء هذا  
العمل الخلاق ، ظهرت النار فى راحة يد أخرى من ايديه الأربع ،  
وواصل رقصه حتى تم خلق عاله ، وتزود هذا العالم فى الوقت نفسه  
بوسائل فنائه .

هذه القصة اكثر من مجرد اسطورة فى اعتقاد الهندوس . فالهندوس  
الانقياء يعتبرونها دستوراً او مذهباً ، ويعتقدون انه فى كل مرة تغرب  
فيها الشمس ، على قمة جبل هملايا ، المسماة « كيلاسا » ، يعبد  
« سيفا » أداء هذه الرقصة ليشهدها المؤمنون . وعندما تختفى  
الشمس ، تؤكد رقصته ، رقصة خلق العالم ، عودة ضوء الصباح  
الجديد . وقد شهد سيفا ، على حد قول بهاراتنا ، على الأقل احد  
العروض المسرحية التى أمر براهما باقامتها ، ووجد انه ينقصه عنصر  
الرقص ، وأصدر أمره الى اللاتكة بدعم هذا العنصر ، ومن ذاك الحين  
اتصل الرقص بالدراما اتصالاً وثيقاً لا تنقسم عراه . ونتج عن ذلك انه

لم تظهر فى اللغة السنسكريتية ، او فى اللغة الهندية الحديثة كلمات تعبر عن « للرقص » خلاف الكلمات التى تعبّر عن « الدراما » ، باعتبارهما عنصرين متميزين ومنفصلين ، أحدهما عن الآخر . ولم تزل الدراما ، بالصورة التى نعرفها فى الغرب مستقلة عن الرقص ، تعتبر حتى اليوم ، فى الكثير من أنحاء آسيا ، لونا من ألوان الجمال ، غير مألوف ، ومحيرا للأفهام .

وثمة عاملان آخران ، يعيدان عن عالم الآلهة النائية ، والمصادر الأسطورية الموزلة فى القدم ، عاملان محسوسان ، قد بدأ منذ بضعة آلاف من السنين يتحكمان فى بنيان وموضوعات الفنون الدرامية : هما الملمحتان العظيمتان : الرامايانا والمهابهاراتا . ويبرز فى الغرب ملحمتان نظيرتان للملمحتين الهنديتين : الإلياذة والأوديسة . والرامايانا والمهابهاراتا ، مثلهما مثل الإلياذة والأوديسة ، قصص مغامرات جوالاة طويلة ، تتناول الآلهة والبشر ، والأبطال العظام ، والحيوانات العجيبة صانعة المعجزات ، وتزخر بالحكم والأقوال المأثورة التى تفسر بين السلوك النبيل الفاضل والسلوك الدنيء .

والرامايانا ، باختصار ، تحكى قصة « راما » ، وهو ملك وبطل على خلق متين . أما زوجته سيتا Sita ، وهى امرأة حسناء ، طاهرة الدليل ، فقد اختطفت بينما كانت تطارد غزالا ذهبى اللون فى قلب الغابة ، خطفها ملك « لانكا » الشيطان الرجيم ( ولانكا هى سيلان ، كما يسميها الغرب ) . ويجمع راما جيشا من القروء يقوده « هانومان » القرد الأبيض . وبعد كفاح مرير وأحوال اتصلت عشر سنين ، يصل إلى لانكا ويسترد زوجته . هذا بالطبع أحد الموضوعات العديدة التى تتضمنها الرامايانا ( ولعلها أشهر موضوعاتها ) . وثمة قصص أخرى تجرى أحداثها مع أخوة راما ، وأمه ، وبين الأخوة القروء وأعدائهم ، وبين رافانا وأخته القولة .

أما المهابهاراتا ، وهى قصيدة أطول وأشد تعقيدا من الرامايانا ، وتبلغ ثمانية أضعاف مجموع ملحمتى الإلياذة والأوديسة ، فإنها تحكى فى أساسها قصة الأخوة « باندانا » الخمسة ، الذين ينسبوا لولاد عمومتهم ، الأخوة « كورانا » الخمسة ، والكفاح المتقلب الذى دار بين الطرفين فى سبيل السيطرة على البلاد . ويلعب « أرجونا » الذى يوصف بأنه أجمل وأكمل رجال الدنيا قاطبة دورا هاما ، ولو أنه طارئ ودخيل ، فى الملحمة . وقد اشتهرت أحداثه الشعرية المؤثرة مع الآلهة « كريشنا » حول العدالة لى شن الحروب ، واعتبرت كتابا مستقلا ، أطلق عليه اسم « بهاجافاتا جيتا » أى « ترنيمة المتعبد » .

وهناك تراجم موجزة لكل من الراماياتا الماهيهاراتا ، فى نشرات عديدة . ولا غنى للطالب عن الايام بمحتوياتهما ، اذا كان يطمح فى أن يتبع خطوط الرقص والدراما فى الهند أو فى معظم بلاد شرق آسيا . هاتان اللحمتان تشكلان مادتين للمطالعة النافعة الدسمة ، اذ تحتويان على قصص جيدة مفعمة بالأحداث الهامة المسلية، ولكنهما تكشفان أيضا عن مضمون عقلية الشعوب التى خلقت وخلدت هذه الأساطير . والراماياتا والماهيهاراتا ، أكثر من مجرد أعمال أدبية ، فهما ترويان ، دون قصد غالبا ، الأسس الحقيقية التى نشأت عليها الهند ، وتفسران أصولها ، وتسجلان تاريخها القديم ، بل وتعرضان شرحا لذكريات الجنس البشرى فى فجر التاريخ . أما من الوجهة الاجتماعية ، فإن الراماياتا تصف على الأرجح سيادة الجنس الأرى على الهند ، الأمر الذى يفترض حدوثه فى حوالى عام ٥٠٠٠ قبل الميلاد . ذلك أن انتصارات رامأ على الشياطين والقرود تمثل غزو القوقازيين القادمين من الشمال لبلاد الهند ، وتغلبهم على سكان البلاد الأصليين الذين اندمجوا مع الغزاة فيما بعد . أما الماهيهاراتا فإنها قصة الأحداث والمؤامرات التى جرت فى أقدم الأسر الحاكمة للهند حين كانت هذه الأسر تزال عبادة الكواكب . وليس فى العالم ما يفوق هاتين اللحمتين فى مضممار الثقافة والدين والأدب والاجتماع ، وعلى الأخص فى الدراما والرقص .

ويرجع تاريخ الفقرات الأولى المدونة من هاتين اللحمتين الى حوالى ألف وخمسمائة عام مضت ، بيد أنها كانت تنشئ وتمثل وتغنى قبل هذا التاريخ بما لا يقل عن ألف عام ، ولم تزل راسخة فى قلوب الشعب . ويستطيع الإنسان اليوم ، فى أية مدينة أو قرية ، أن يستدعى قصاصا محترفا ، ويمنحه بضع روبيات ، فيشرع هذا فى سرد قصته ، مبتدئا من أى موضع فى الملحمة يطلب اليه البسء منه ، ويواصل روايته من الذاكرة ، وهو يترنم ويمثل بالإيماء حتى يطلب اليه أن يتوقف . ولقد أتاحت الراماياتا ، والماهيهاراتا ، عبر الأجيال والقرون ، سبلا لا ينضب من الأحداث والنوادر والمواقف الروائية المناسبة لأشكال درامية وراقصة لا تقع تحت حصر . وفى بعض بقاع البنغال ، فرق خاصة يطلق عليها اسم جاترا ، أو ياترا ( وتشبه من بعض الوجوه فرق المهرجين الجوالين التى كنا نعرفها فيما مضى ) تقوم بتمثيل هذه القصص نفسها دوما ، وفى تتابع لا ينتهى . والدراما الشعبية الشمالية العظيمة السماة « رام ليلا » Ram Lila التى تعرض سنويا فى مدينة دلهى عاصمة الهند ، تمثل مقتطفات من

الراماياتا ، وتصورها يرموم ضخمة تجرى على ورق ملون ، مثل  
الاطواف التى تعرض فى آخر أيام الكرتال . أما اليرتوار الكامل  
لقالب الدراما والرقص فى جنوب الهند ، المعروف باسم « كاتاكالى » ،  
والذى يقضى فيه المؤدون طوال يومهم يصيغون وجوههم تبعاً لآلماط  
واقنعة غريبة ، ويرقصون طوال الليل ، وقلما يتوقفون لينالوا شيئاً  
من الراحة ، فانه يستمد موضوعاته بالمثل من هذين المنبعين .

واليوم حين يقدم الشاعر فلائول الذى اتقد الفن ، منذ بضـع  
سنوات ، من مصر يدانى الهلاك ، والذى دعم مدرسة « كاتاكالى »  
الوحيدة الباقية فى الهند ، على كتابة شئ جديد ، فانه يعتمد على  
شخصيات ومشاهد مستمدة من نفس هذه الكتب الدينية . وقد جرى  
العرف على أنه مهما كانت غرابة الرواية أو التأويل الجديد لحادثروته  
القصة القديمة ، فانه يجب ايراد هذه الرواية أو التأويل الجديد فى  
حدود القالب الكلاسى . ولا تستطيع أية فرقة مسرحية ، بل ولا أى  
قصاص ، على ما أعتقد ، أن تؤدى أداء كاملاً أية ملحمة من  
الملحمتين - فقد اتسع المجال فى كل منهما ، والتصقت النصوص  
الحديثة بالتعديلات والاضافات التى أجراها الزمن والتاريخ فى  
النصوص الأصلية . ففى مدرسة كاتاكالى ، التى أسسها فلائول ،  
يستطيع المؤدون ، اذا أخطرتهم مقدما بفرضك ، أن يعرضوا عليك كل  
برامجهم فى ملحمتى الراماياتا والمابهاراتا التى تضم كل ما تبقى الى  
اليوم من اليرتوار الكامل القديم ، ويقدموا لك كل ليلة ولدة شهر  
تمثيلاً مختلفاً عن سابقه .

والراماياتا والمابهاراتا ، فى مفهوم الهندى الحديث ، معنى أعمق  
وأقوى من مدلول كلمتى « الشعر الملحمى » ، حتى فى سياقهما  
التاريخى والانتولوجى ( المتعلق بالسلالات البشرية ) . وللملحمتين  
بالطبع ، ذلك الطابع الرومانسى الذى يميز الإلياذة والأوديسة ، ولكنهما  
تأمران فوق ذلك بالتخطى بصفتى الوفاء والإخلاص ، اللذين يأمر بهما  
الانجيل مثلاً فى الغرب . وانهما لتحويان مفرى دينياً عميقاً . فالناس  
يعبدون راماً أو أراجونا أو كرىشنا على أنهم آلهة أكثر منهم آدميين أو  
شخصيات أسطورية تحولت الى شخصيات درامية . و « راما » هى  
الكلمة التى يمتنى الهنود أن تنطق بها شفاههم فى لحظات المسوت  
( وكانت هى آخر كلمة نطق بها غاندى قبل أن يسلم الروح ) . أما  
الأطفال فيطلق عليهم أسماء « سيتا » ، و « لأكسمان » ، و « بهاراتا » ،  
وكذا أسماء بعض شخصيات الملحمتين ، بأمل أن يشب هؤلاء الأطفال  
على الفضائل التى يتخطى بها أصحاب هذه الأسماء . وتستخدم هذه

الاسماء أيضا كلعامة دينية ، ويقال ان اى انسان يحمل اسما من أسماء  
الالهة ، سوف يتمتع بحماية وطمأنينة أكثر من اى انسان آخر يحمل  
اسما عاديا من أسماء البشر ، مثل الكاثوليكي الذى يتسمى عادة باسم  
أحد القديسين .

وثمة مشاعر عاطفية تختلج حتى اليوم فى نفوس الناس نحسو  
الراماياتا والماههاراتا . من ذلك أن أحد العروض المسرحية التى جرت  
اخيرا فى موضوعات الراماياتا قد انتهى أمره الى قضية مثيرة تناولتها  
المحاكم . وحدث بالقرب من مدينة مدراس فى جنوب الهند أن كتب  
شخص يدعى « م . ر . رادا » مسرحية جديدة أعلن عنها بعنوان  
« الراماياتا » ، وقدم فيها عددا من الأبطال التقليديين فى الملحمة ،  
عرضهم فى صورة غير مشرفة ، وأدخل فى الأداء قدرا كبيرا من التهريج  
الجنسى . ولقد جذبت هذه الصور الجديدة المحورة من الموضوع القديم  
عددا هائلا من المشاهدين الذين أقبلوا عليها اما من باب الفضول واما  
بسبب الفضيحة التى ولدها العرض الأول .

وعلى الرغم من ارتفاع حصيلة شباك التذاكر ، فان المسرحية قد  
جرت مشاعر عدد كبير من الناس الذين تجمهروا خارج المسرح  
وتظاهروا ضد العروض التالية . وقبل أن يستطيع رجال الشرطة أن  
يسيطروا على الموقف ، وقع شغب بين جمهور المتسككين بتعاليم دينهم  
وبين الأشخاص الأقل منهم تدينا . واصطدم أولئك الذين اشتروا تذاكر  
المسرح رغبة فى رؤية العرض بسواهم ممن كانوا يعارضون فى مشاهدة  
المسرحية . وقبض على العشرات من الناس ، ومنهم بعض الشخصيات  
المهمة من اهل المدينة ، واتهموا بالتجمهر غير المشروع واحداث الشغب  
وحمل الأسلحة الفتاكة ، وما شابه ذلك من التهم . وفى حين دارت  
المناقشة القانونية المؤيدة والمعارضة فى هذا الموضوع ، كان الجمهور  
قد أدرك موضع الخطأ فى عرض هذه المسرحية . ذلك أن الخط من قدر  
لراماياتا ، حتى ولو جرى به قلم كاتب مسرحى حصل على ترخيص  
قانونى بمؤلفه ، يمثل اهانة كبيرة ، لا تقل عن الجرائم المختلفة التى ترتكب  
فى هذا المجال .

وعلى الرغم من الحساسية التى تحيط بموضوع ملحمى الراماياتا  
والماههاراتا ، فانهما تتيحان مع ذلك مجالا لبعض الجدل الذى يتسم  
بالتطابع الأكاديمي . ففي مدينة مدراس ، عاصمة الهند الثقافية ، تنشر  
الصحف كل يوم عددا من المحاضرات والخطب فى موضوعهما . وكثيرا  
ما يسمع الإنسان ، فى بعض الحفلات الاجتماعية ، هنودا متعلمين  
يناقشون معاني مختلف فقرات اللحمتين ، أو يتعقلون بأسلوب عصرى

ما فيهما من أحداث تحتمل الاختلاف في وجهات النظر . بل قد يثور بعض النقد المذهب الذي يتناول ما في الشعر من حكمة . وكثيرا ما قيل ان « رافانا » ، ولو انه شيطان ، الا انه تصرف بمتنهي الامانة ، فلم يستحل لنفسه اى مارب في سينا بعد ان اختطفها وهرب بها الى قصره . . وقد انتقد « راما » لانه كان الها مهلا للرجة ان يفقد زوجته ، ثم يعرضها للعار الذي تثيره محاكمة تشبه المحاكمة الالهية ، الهدف منها اثبات عفيتها وظهرتها بعد فترة انفصالهما الطويلة . وقد طبقت الحكم التي تتضمنها هاتان الملحمتان من آلاف السنين ، ولم يزل الشيء الكثير منها ذا اثر فعال في بقاء شاسعة من الهند ، بيد ان الزمن وحده هو الكفيل بدراستها وتفحصها بدقة وامعان . من ذلك مثلا ان « راما » يبكي حينما نفى ظلما بايعاز من احدى زوجات ابيه . والشيء الوحيد الذي يمنعه من العصيان ، ويقمع رغبته الجامحة في التدمير وابقاع القصاص بمملكة ابيه ، هو خشيته من السنة الناس ( وفي اللغة السنسكريتية كلمة تعبر عن هذه الفكرة ، وهي : لوكافادا بهايينا ) . ومعناها تقريبا : « ماذا يقول الناس اذا عصيت امر والدي ؟ » .

وفي حين ان هذه الفكرة بسيطة ، يسهل فهمها حتى في القرن العشرين ، الا انها تمثل مع ذلك ، بصورة ما ، باعثا قبيحا لا نرتضيه ، من البواث التي تعمل في نفس بطل من أبطال العصر الحديث . وان الوسيلة المسرحية التي تتمثل في استخدام ضغط المجتمع ، والقواعد الاخلاقية التعسفية كعامل قاطع ، يبيت في الأحداث ، هذه الوسيلة لا يمكن ان تستمر ، في الدراما على الأقل ، مع التغيرات الشاسعة التي اجراها التاريخ في حياتنا . بل انا لنجد ، حتى في اليابان ، في مسرح المرائس ، أو في مسرح كابوكي (1) Kabuki « شيكا مائسو مونزيمون » ( وهذا مثل آخر نجد فيه الخوف من حقد المجتمع يحمل الانسان قسرا على التسليم بالشر ) ، نجد البطل دائما ضعيفا ، وحركاته واهنة مهلهلة . ولعل اغرب التفسيرات الحديثة التي قدمت لكلا الملحمتين ، ذلك التفسير المتكرر الذي قال به غاتسدي ، وفحواه ان « البهاجافاناجيتا » قد جرت في ذهن « آرجونا » ، وان كريشنا حرضه على القتال ، وانما في داخل نفسه فقط ، وليس في الواقع ، في ميدان الوغى . هذا الدافع الذي تتزود به الدراما بفعل المسائل التي تنبثق

(1) نمط شعبي من النماط المسرح الياباني : «كلا» أى افنية - «بو» : وقص - «كي» مهارة - وكان هذا النمط منتشرا في اليابان في القرن السادس عشر حتى الثامن عشر .

من هذه الأخلاق المتقلبة ، وبفعل الدراسات النقدية التي تنصب على المبادئ التي يقرها العرف ، يمكن تشبيهه « بالنبيه الإدراكي » السدى زود به « إيسن » الغرب في مسرحياته .

ولم تزل الراماياتا والمابهاراتا سيطران سيطرة واسخة على « الهند العظمى » كلها ، وعلى الأخص في مسرحياتها الراقصة . أما من الجهة الثقافية ، فإن هاتين اللحمتين تخصان في الوقت الحاضر قسما كبيرا من قارة آسيا ، مثلهما في ذلك مثل « هوميروس » الذي تعرفه جميع بلاد أوروبا وأمريكا بقدر ما تعرفه اليونان ، على وجه التقريب . وإنك لنستطيع أن نسمع اليوم ، في كل أنحاء جنوب شرق آسيا ، رواية هذه القصص والأحداث نفسها ، وإن ترى الأحداث الرئيسية ترقص في كل مكان . ففي اندونيسيا ، يطلق على المابهاراتا اسم براتا يودها ( معركة بهارات ، أي الهند ) ، وفي كامبوديا ، ينطق الناس لفظة الراماياتا بطريقة غير واضحة ، ومع ذلك فإن القصص والشخصيات هي نفسها ، لم يحدث بها تغيير يذكر . وفي بورما ، لم تزل الفرقة الوحيدة الباقية التي تتشكل من راقصين مقنعين ، تعرض أحداثا من الراماياتا . وفي تايلاند ، يطلق جمهور النظارة المتحمسين اسم « بودا » على « راما » حين يأتي فيرقص على حلبة العرض ، وعلى رأسه التاج الذهبي المرتفع ، وينادون على « رافانا » بالمعلق ، أو الشيطان ، ومع ذلك فالموضوع هو موضوع الراماياتا . وفي لاوس ، ينقلب « رافانا » فيصبح البطل ، ويغدو « راما » شخصية ثانوية ، ولا يسترد زوجته « سيتا » إلا في ختام المسرحية فقط ، بل أن « سيتا » تعود في هذه اللحظة إلى بيتها ، على مضض ، وهي تبكي . وسوف تشهد في سيلان ، موطن « رافانا » ، حسب رواية « الراماياتا » ، خلال حفلة تقام لطرد الأرواح الشريرة ، فاصلا تمثيلا شعبيا بعنوان « قتل راما » . ويبدو هنا أن راما ، حين وصل أخيرا إلى سيلان ، في ختام رحلته التي قام بها في إثر زوجته المخطوفة ، وجد مشقة كبيرة في فهم لغة أهل سيلان . وثمة بائع يسخر منه ، ثم يعتقد أنه قد سرق بعض الثياب ، فيضربه ضربا موجعا حتى يموت . ولكن البائع يندم آخر الأمر على فعلته فيحاول أن يعيد راما إلى الحياة ، ويصرخ بأسلوب هزلي مناديا الميت ، قائلا له : « هيا . أتنهض ، لقد جاءت زوجة أبيك » . - ولكن محاولته هذه تفشل في أحياء الرجل الميت . وأخيرا ترق قلوب الآلهة ، ويصحو راما . وفي أندونيسيا ، وهي أكبر قطر إسلامي في العالم ، لم تزل هذه القصائد الشعرية حية ، وأتاما بصورة متناقضة غريبة ، فيها سخرية من الديانة الأحدث عهدا . وفي جاوة ، في بلاط سلطان « جوجاكرتا » ، أو في بلاط حاكم أقل منه شأنًا وهو سوسونان ، في « سولو » يؤدي راقصو

القصر بحركات بطيئة وطيدة ، وفقا لعرف فرق موسيقية كبيرة تستخدم آلات رقراقة تشبه النواقيس ، ويمثلون على هذا المنوال مشاهد الغزل بين أرجونا وسيمودرو ، فى ملحمة ماهبهاراتا ، مثلا ، كما كان يفعل أسلافهم لآلاف سنة مضت ، أو مشاهد المارك بين أصرى اولاد الأعمام باتنادا ، وكورافا .

ومما يدل على مدى تأثير الرامايانا ، بصفة خاصة ، فى الفنون المسرحية ، فى جنوبى شرق آسيا ، أن اللفظة الدارجة التى تعبر عن الرقص فى بعض نواحي الملايو ، ومعظم أجزاء تاييلاند ، وكامبوديا ، ولاوس ، مشتقة من اسم « راما » نفسه ، وينطق بها بصور متنوعة مثل : روم ، ولام ، ورام ، حسب درجة السهولة فى نطق لفات البلاد المعنية . بل أنا لنجد بعض أصداء الرامايانا فى بعض الأوبرات الصينية . وفى غضون جولة فى الهند قامت بها الجمعية الثقافية لجمهورية الصين الشعبية ، عرضت الجمعية مشهدا معينا من إحدى المسرحيات الكلاسية نال استحسان الجمهور الهندى ، ويتلخص فى أن قائدا من خيرة القواد قام بتمبئة جيش من القروذ ليقاثل فى صفوف العدالة . ولا ريب أن هذا المشهد من مظفات الرامايانا .

### \*\*\*

وفى حين غزت الرامايانا والمابهاراتا المطالب الدينية فى نفوس الهند واشبعت ميولهم الفطرية نحو الفنون الشعبية ( الفولكلور ) والمسرح ، كما زودت هياتهم الثقافية فيما وراء البحار بالإلهام والقوالب الفنية ، نمت فى الهند نفسها مجموعة مستقلة نسبيا من القصص الدرامية . ففى غضون حقبة معينة ، تعتمد على وجه التقريب من القرن الثالث الميلادى حتى القرن الثامن ، ازدهرت فى الهند أولى القصص الدرامية بالمعنى الذى نههمه فى الغرب من لفظة « دراما » ، وتعرف هذه الحقبة على وجه العموم ، بالعصر الذهبى للدراما السنسكريتية . وأشهر كتاب المسرح الكثرين الذين لمعوا فى ذلك الحين هم : « كاليداسا » ، و « بهاسا » و « سودراكا » . وثمة بعض المسرحيات التى القوها ، مثل « ساكونتالا » و « لعبة مربة النقل الصغيرة » وغيرها ، ذاعت فى الغرب ترجمتها . وقد استعار أغلبية الكتاب الدراميين السنسكريتيين موضوعات قصصهم فى معظم أجزائها على الأقل ، من الرامايانا والمابهاراتا . وفى حين يسيطر على قصصهم الطابع الدينى ، فإن هذه القصص تحتفظ مع ذلك فى شئ كثير من العناية والاهتمام ، بطابع دينى وأخلاقى مأخوذ من النصوص القديمة .

ومن أمثلة ذلك مسرحية « ساكونتالا » ، وقد اقتبس المؤلف



« كاليداسا » موضوعها من القسم الأول من الماهيهاراتا ، وراح يروى خلال سبعة فصول استطرادية قصة حب « ساكونتالا » للملك « دوسانتا » . والقصة اجمالا ، وبصرف النظر عن شاعريتها ، قصة بسيطة . فدوسانتا يصيد فى الغابة مع حاشيته ، فيطارده وعلا ويطلق عليه سهما فيرده . ويعر به رجل من الأبرار الصالحين فيلومه على قسوته حيال الكائنات الحية . ويلتمس منه الملك الصفح والفران . وفى النهاية يغفر له الرجل الصالح جريته ، ويمنحه بركته . ويقع نظر الملك صدفه على ساكونتالا ، فيفقد لفوره اسير هواها . وتبادلها ساكونتالا الحب فى تواضع واحتشام . ويتزوج الاثنان . ويعطى دوسانتا ساكونتالا خاتم الزفاف ، ويعدها بأن تلحق به عاجلا فى عاصمة ملكه . ولما كانت ساكونتالا قد ابتليت بلعنة عجيبة ، فان الملك ينسى هذه الواقعة نسيانا تاما . وابدع مشهد فى المسرحية هو ذاك الذى يمثل خروج ساكونتالا الوفية من دار ذوبها . وتمتج فى هذا المشهد امارات حزنها لهجرها كل عزيز لديها ، بفكرة اجتماعها المنتظر بزواجها ويتخلل كل هذا بعض الكلمات التى تعبر عن نصائح غالية ( وتماثل بعض الشيء حديث بولونيوس مع لائرتيس ) يسديها اليها والدها ، فى خصوص الفضائل والآداب التى يجب على الزوجة ان تتحلى بها . وتصل ساكونتالا الى العاصمة ، بيد أن الملك لا يعرفها ولا يتذكر شيئا عن موضوع زواجهما . وكانت ساكونتالا فى هذه الاثناء قد فقدت خاتم زفافها ، وبذلك ضاع آخر اثر يثبت دعواها . وبعد فترة قصيرة ، تضع ساكونتالا طفلا ، ويظهر خاتمها الذى عثر عليه صياد استخرجه من بطن سمكة صادها ، وتعود الى الملك ذاكرته بفضل الالهة التى تحركت فيها عوامل الرحمة والشفقة بسبب المازق الذى وقعت فيه ساكونتالا ، ويجتمع شمل الزوجين وطفلهما فى سعادة شاملة .

وربما امكن لقاء بعض الاضواء على الفارق بين الاديب الهندى والاديب الغربى فى طريقة كل منهما فى تناوله للدراما ، اذا رجعنا الى ما كتبه الدكتور ف . راجافان ، العلامة الثقة فى اللغة السنسكريتية ، اذ يتحدث عن مسرحية « ساكونتالا » لكاليداسا فيصفها بأنها تقدم « المثل الأعلى للحب من اول نظرة ، وقد تطهر بحرارة الفراق ، وتسامى بفرحة اللرية » . ومع أن الشخص الاجنبى يتأثر بالمثل بهذه الدراما نفسها ، الا أن تفسيراته ، حين يشكلها على الأقل ، تختلف عن تفسيرات الهنديو .

ومع العديد من الاستثناءات القباعدة سيادة الراماياتا والماهيهاراتا ، فهناك بعض الروائع من اعمال كتاب الدراما السنسكريتية ، فريدة تماما

فى حبكتها ، وتقوم على أحداث واقعية عصرية او متصلة بالتاريخ الحديث . ومن امثلة ذلك مسرحية « حلم فاسافادانا » او « مسافانا فاسافادانا » ، وهى احسن مسرحيات « بهاسا » ، وتقع فى ستة فصول وتحكى هذه المسرحية ان الوزير الاول عند الملك اودايانا ، يرغب ، لاغراض سياسية ، فى ان يقيم حفلا ، عن طريق الزواج ، مع مملكة قوية مجاورة . ومن ثم فانه يبلغ الملك ان زوجته فاسافادانا قد ماتت محترقة فى حريق شب بالقصر . والحقيقة انه قد أخفاها واحتجزها فى حاشية الملكة الجديدة الصغيرة . وعلى الرغم من هذا الزواج الثانى ، فان الملك يجد عنده من الدلائل الكثيرة التى تحمله على الاعتقاد بان فاسافادانا لم تزل على قيد الحياة . ومن ذلك مشهد الحلم الذى اقتبس منه عنوان المسرحية . وتخف وطأة الازمة التى كانت تجثم على المملكتين ، ويعلن الوزير الاول ان فاسافادانا حية آمنة ، ومن ثم تعود الى العرش راضية مرضية .

اما مسرحية « لعبة العربة الصغيرة » من تأليف « سودراكا » الملك ، وكاتب المسرحيات ، وقد ذاع صيته بسبب مسرحياته لا بسبب سلطانه ، فانها مقتبسة من قصة شعبية كانت شائعة فى ذلك الاوان ، وليس لحبكتها اى ارتباط مباشر بأية من الملمحتين العظيمتين ، وتحكى قصة « شارودانا » ، وهو من البراهمة ، ومن أحب رجال المدينة الى قلوب الناس ، وقد وقع فريسة البؤس والغاقة بسبب اعمال البر والتقوى المفرطة التى كان يأتىها . ويقع شارودانا فى غرام راقصة جميلة . وتدور المسرحية حول الحوادث المتقلبة التى تتصل بحبهما . ولسبب ما يقتاد شارودانا الى حبل المشنقة ، بيد ان التهمة التى وجهت اليه ينكشف كذبها فى الوقت المناسب . وينسج الكاتب حبكة خلفية تدغم القصة الاصلية ، وتشكل من قصة مؤامرة سياسية تدور فى قلب المملكة حول المطامع التى تثور من اجل الاستيلاء على العرش ، ويدبرها صهر الملك الشرعى .

وكانت اعمال هذا العصر الذهبى على وجه التقريب بالالفسة السنسكريتية التى كانت فى وقت ما لغة الحديث فى الهند القديمة . ولم تزل الى اليوم ، لغة الكتب المقدسة وشعر اللامع العظيمة . ومن الغريب ان اللغة السنسكريتية أصبحت فى العهد الذى ظهر فيه كتاب الدراما الهنود الاول ، اثنى شئ بلغة العلماء ، ولغة مقدسة يحتفظ بها الاحبار . وقد فقدت صلتها بالشعب ، بالصورة نفسها التى أصبحت بها اليونانية واللاتينية فى أوروبا من اللغات الميتة ، وحلت محلها لهجات أقل تعقيدا وصعوبة فى التصريف . والواقع ان من اعظم الاصلاحات

التي قام بها بوذا استخدام اللغة العامية في التعبير عن تعاليمه الدينية بدلا من اللغة السنسكريتية . وبسبب هذا التقارب اللغوي بين الشعب وأوليائه المقدسين ، نجحت الدراما ولا ريب في البلاد التي تعتنق الديانة البوذية - على الأقل في الفترة التي تنتهي بأن تصبح اللغة العامية ذاتها لغة قديمة قد انقضى زمانها - وذلك بدرجة أعظم من نجاحها في الأراضي الهندية ، أو التي تعتنق العقائد الهندوسية .

وثمة ظاهرة تاريخية يؤسف لها ، تتمثل في أن أعظم المسرحيات الهندية كانت ، بسبب غموض لغتها ، قصيرة العمر ، وكان لابد لها ، بسبب عدم مخاطبتها للطبقات الشعبية قليلة الثقافة ، أن تختفي من مسارح الهند ، وبقيت محبوسة في نطاق الشائعات والأقاويل ، لا يعرفها الا المتصلون بالمهنة ، المارفون بأسرارها . ولعل « بهاسا » أكبر مثل للاعمال الذي حل بالدراما السنسكريتية . فحتى عام ١٩١٢ ، حين اكتشفت مخطوطاته الأولى ، لم يكن « بهاسا » الا اسما ، لا ذكر له الا في بعض الوثائق ، وكان من اثر نقل الكاليداسا والسودراكا الى اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر ، أن اشتهرت المسرحية الهندية القديمة ( الكلاسية ) بين الطبقات المثقفة في الغرب . وقد كتب « جوتة » مديحا كثيرا في مسرحية « ساكونتالا » ، بل لقد عرضت مسرحية « لعبة العربة الصغيرة » في مدينة نائية جدا ، هي نيويورك . وكان لهذا الأمر بعض الانعكاسات في الهند . وكلما ازدادت المقالات والرسائل في هذا الموضوع في الغرب ، ازداد ارتياد موضوع المسرحية الهندية وحياته في موطنه الاصلى بفضل نشاط دوائر العلماء والفنانين بل والوطنيين .



وقد توقفت المسرحيات السنسكريتية القديمة حقبة طويلة ، فلم تقدم للشعب عروضاً هامة ناجحة ، الى أن أعيد احيائها أخيراً . بيد أن تأثيرها كقصص روائية ، وطاقات اخلاقية ، كان على الدوام قائماً في داخل المجتمع الهندي . ومهما حدث من حلول المسرحيات الشعبية محلها ، وتطور الاشكال الفنية الحديثة ، وتطاول الرقصات في المسرح حتى طفت على الافكار والموضوعات ، ومهما قاسته هذه المسرحيات السنسكريتية القديمة نفسها من تدهور ، فإن لبها الداخلي الاساسي ، وجوهرها الجمالي ، قد ظل كل منهما وطيداً وعميقاً في عقول واذواق الهنود . ولقد ظلت قوانين الفن المسرحي التي طبقها وتلقاها كاليداسا ، على سبيل المثال ، عبر الاجيال ، ضرباً من القانون الخفي غير المنظور ، الذي لم يطرأ عليه الا القليل من التعديل . ولم تنجب الهند أبداً مثل

هذا العدد من كتاب المسرحية التوائغ الذين لموا فى تلك الفترة القصيرة ، ولم تستمر فى اخلاص على تقديرها لاعمالهم ، ومع ذلك فان القواعد الفنية التى ارسوها فى اعمالهم لم تتغير . وكما اننا فى الغرب نستطيع ان نتتبع ، فى وضوح معقول ، مسرحنا الحديث ، فنرجع به بالتدريج حتى نصل الى اصوله فى عهد الاغريق ، ونجد ان شكله العام ، وطابعه التراجيدى والكوميدي ، ومفهومه عن ضعف الانسان ، وقسوة الاقدار ، واهتمامه بالبراز شخصية الفرد اكثر من اهتمامه بقالبه الجامد ، بل وقسم كبير من اخلاقياته لم تزل كلها قائمة تطبق فى مسرحياتنا ، وتشيع فيها ، فاننا فى الهند ، نجد ان الرقص والدراما تعكس اليوم مجموعة المذاهب والمظاهر المتميزة القديمة .

واذا رجعنا القهقرى الى اقصى البداية ، لوجدنا ان المبادئ الاسطاطيقية ( الجمالية ) الاصلية التى بسطها براهما ، وبهاراتا فى ذلك الرباط البديع الذى يجمع بين الاله والانسان ، قد بقيت حية الى اليوم . واذا كانت قد استمرت بدرجة ضئيلة فى بعض الحقول الفنية ، الا انها قد استطاعت مع ذلك ان تخلد نفسها . وقد استدام البناء الاساسى الحقيقى للمسرح الهندى ، وجميع الفنون الاسيوية التى تأثرت به عدة آلاف من السنين ، رغم تقلبات الظروف والاحداث . كل هذا يثبت فى كثير من الوضوح ، فى نظر الدارس للعلوم المسرحية ، رقى وتغليب الحرفة المسرحية الهندية القديمة ، ويثبت ، على العكس من ذلك ، وفى صورة مؤلمة ، تدهورها فى الأزمنة الأخيرة .

اما القوالب التى تشكلت وتطورت على مستوى الدراما السنسكريتية ( وهذه قد نهضت بدورها ، بطبيعة الحال ، على قواعد فنية أكثر قدما منها ، ولا اثر لها فى الوقت الحاضر ) ، فانها لم تزل حية فعالة . وثمة بعض المبادئ الدرامية الكبيرة المنبثقة من هذا الماضى الهندى ، تشكل اليوم الطابع المميز لكل الدراما الاسيوية ، وتقيم فرقا شاسعا بينها وبين غيرها من الاشكال الدرامية الأخرى فى سائر أنحاء العالم . ونقول ، بصورة اعم واشمل ، ان العناصر الجذرية الثلاثة التى تميز الدراما الاسيوية هى باختصار : الشعر ، والموسيقى ، والرقص . ويتجلى كل من هذه العناصر فى مزج متوازن ، ولكل عنصر منها ، فى داخل هذا المزيج ، صفات مجاورة لغيرها ، وصفات منضمة الى غيرها من الصفات ، وتثير كل منها بعض المصاعب التى تعترض المشاهد . بيد ان ارتباط هذه العناصر بالدراما ارتباطا معقدا لا سبيل الى تحليله وجلائه ، يشكل المقدمة المنطقية التى نتوصل منها الى تفهم المسرح الاسيوى . ومن هذه النقطة ، يجدر بنا ان نبني القاعدة التى نهض

عليها لكي نشرف على المنظر العام الشامل الذي يبدو فيه هذا المسرح ،  
ومن غير هذا الارتباط لا يتأتى لنا أن نتقدم فى اية محاولة نقوم بها فى  
سبيل تفهم المسرح الاسيوى .

وربما كان الشعر هو العنصر الرئيسى بين عناصر المسرحية الثلاثة .  
فالقصيدة الشعرية المبنية على الألفاظ ، لها الاولوية الفنية على كل  
الأفعال المسرحية والقصص الدرامية . ومشكلة اخراج الدراما هى ،  
بداة ذى بدء ، مشكلة تمثيل القصيدة الشعرية ، وهذه القصيدة  
تتدرج من مجرد عرض لشعار ملحمية ، الى فقرات يتلاعب فيها المؤلف ،  
أطول وقت يستطيعه ، بمتتابعات من الكلمات الرنانة ، والمعاني المزدوجة  
وضروب البيان والبديع والكتابة ، والوقفات المفاجئة ، بل والتوريات .  
وفى نايلاندا ، على سبيل المثال ، يقطع ممثلو « ليكاي » Likay  
— وهى الصورة الشعبية للدراما — سياق التمثيل ، حسب مشيئتهم ،  
ويرتجلون أبياتا من الشعر الملقى . وهناك بعض التمثيلات اليابانية  
« كابوكى » فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، تقارب حدود  
اللامعقول بسبب ما تنسم به حيلها الشعرية من جنون عارم .

ثم ان الشعر ، لكونه صورة ادبية ، لا وسيطا يعكس جوانب من  
الحياة الواقعية فى المسرح ، يؤدى فى بعض الظروف الى اهمال  
الوحدات الدرامية . وقلما يتقيد الكاتب المسرحى الاسيوى بحدود  
الزمان والمكان حين يجد فى متناوله لفة كافية زاخرة بضروب المجاز  
والتشبيه يقيم بها مشاهدته ويبسط مناظره الخفية . ونتيجة لذلك ،  
فان هذه المسرحيات كثيرا ما تبدو هائلة لا شكل لها ولا قيد يحدها .  
وتتولى المشاهد فى تتابع تحكمى ، دون عائق ، وينقل الشعر المتفرج  
فى سهولة ويسر ، وفى لحظة واحدة ، من مكان الى آخر . ومع ان  
هذه الحال ليست غريبة على المسرحيات الشكسبيرية والالزايثية ،  
الا ان الافراط فى هذه الحرية الشعرية غير القيدة ، فى الكثير من  
اجزاء القارة الاسيوية ، يثير دهشتنا .

وان الرغبة فى عرض مسرحية ممثلة بالحركة والاحداث ، شاعرية  
اكثر منها منطقية ، تتطلب من المشاهد الاجنبى قدرا من الصبر ، ليس  
فقط بسبب الصعوبات اللغوية ، وانما ايضا لان الشعر لا يتطلب اية  
حركة مسرحية . فالشعر يؤخر السرعة الطبيعية للفعل المسرحى ،  
ويفرض على الممثل وقتا اضافيا ، حتى يتخذ وضعة معينة ، ويبسط  
ابماءه ، ويطيل حركة ، ويملا الفراغ بعمل ما . وفى هذا الفراغ الذى  
يحدث على خشبة المسرح ، ينبثق المغزى الفنى للمشهد . وفى الامكان  
عرض كل شيء فى العالم بصورة رمزية ، وخلق اكمل المشاعر التى تحف

بعبارة من العبارات . ويتيح الشعر للممثل وسيلة يستطيع بها أن يملأ حركته ، ويستثير في نفس المشاهد سلسلة من الانفصالات التي تبسط وتغير طبيعة التأثيرات التي تنبثق من التمثيل الخالص . وفي هذا يستقر جوهر الدراما ، في عرف الآسيوي ، لا في مجرد سرد القصة . أما المسرحيات الآسيوية التي يمكن تطويرها حتى تتواءم مع المسرح الغربي ، فهي نادرة لسوء الحظ . وهناك ملخصات بالإنجليزية للكثير من المسرحيات الآسيوية ، تكاد تكون تافهة ، عديمة النفع ، في حين أن هذه المسرحيات كثيرا ماتكون رائعة في صورتها الشاعرية الأصلية .

وتتطلب المسرحيات الآسيوية ، بسبب هذا العبء الثقيل من الأشعار ، وسيلة خاصة في التنفيذ : تلك هي الراوى ، أو المؤدون الدخلاء من غير الممثلين ، الذين يقومون بالفناء أو القاء الفقرات الشعرية البحتة . وهذه الوسيلة هي إلى حد ما امتداد طبيعي للماضي . فالدراما في جميع أنحاء آسيا ، قد نبعت ، من الوجهة التقنية ، من مجرد انشاد نصوص الكتب المقدسة ، وتلاوة الأشعار الملحمية . وبدأ الرواة بعد ذلك بالتدرج يضيفون إلى أدائهم بعض الإشارات والحركات ، وطفقوا يملئون بالإيماء والحركة مايقولونه أو يترغون به . ثم ازداد تغافل الواقعية في الأداء كلما تناول الممثلون الراقصون ، من غير الرواة ، أداء الحوار ، بأساليبهم المناسبة . ومع ذلك استمر دور المنشد في العرض .

ويطلق على المنشد في الدراما السنسكريتية اسم « سوتراداهارا » Suradaha ، أي « ماسك الخيط » ، وهو الذي يمسك في الواقع خيوط القصة كلها ، وبعد المشهد ، ويقدم المعلومات التي تشكل خلفية الدراما ، والتي لا يتيسر للشخصيات التي تتضمنها الحكمة المسرحية أن تنقلها إلى النظارة من خلال الحركة المسرحية ، ويجهر بالأفكار التي تراود عقول هذه الشخصيات ، ويفسر الأجواء والأحوال ، ويحفظ لنفسه ، في أدائه ، بالأقسام الدسمة من الأشعار الإيضاحية ، ويترك ما خلا ذلك من الأحاديث للمؤدين الأصليين . وفي مسرح «كابوكي» يقوم في الكثير من الأحيان ، مغن جانبي ، يشبه السوتراداهارا ، بانشاد القصة والترنم بها ، بمصاحبة جيتار «سامزين» ، في حين يقوم الممثل بتقوية الانفعالات المنبثقة من الترنيم ، مستعينا بإشارات عريضة وتمثيل إيمائي فسيح ، ولا يؤدي من الأحاديث إلا أهمها . وفي مسرحيات العرائس في اليابان ، يتولى مغن واحد فقط القاء أحاديث جميع شخصيات المسرحية . وفي مسرحيات «نو» في اليابان أيضا ، تقوم جماعة كاملة من المنشدين «الكورس» بمصاحبة آلات «الفلوت» ،

وقرع الطبول ، بلء الفراغات بالتفاصيل الضرورية ، بل وتفسير الفعل المسرحى ، عندما يتحرك المؤدون بدقة شديدة وبراعة بدرجة لا يمكن معها فهم المعنى المقصود عن طريق المشاهدة بالعين .

وفى معظم بقاع جنوب شرق آسيا ، يظهر الراوى بطريقة اخرى . فالراقصون والممثلون الذين تقدم بهم العمر حتى لم يعودوا يستطيعون اداء الأدوار الفعلية ، ينضمون الى « الكورس » الذى يتشكل من مقنيين جانبيين يجلسون مع الأوركسترا ويقومون بانشاد القصة . اما الفنانون الشبان الذين يطلعون على خشبة المسرح ، فانهم يؤدون فى صمت وطاعة ما تعنيه كلمات الفناناء . وفى اندونيسيا ، ينصت المشاهدون ، فى الغالب ، الى « الدالانج » dalang ، اى الراوى ، أكثر مما يرقبون الحركة المسرحية . وليس غريبا أن نجدهم يهتئون الراوى على حسن القائه ، قبل أن يتدحوا الراقصين لجودة أدائهم .

والشعر ، ولا ريب ، عنصر لغوى ، وفى هذا الخصوص تثير اللغات المختلفة فى آسيا عددا من المشاكل بالنسبة الى جمهور النظارة والى الممثلين ، وتحدد مظهرا آخر للشكل الدرامى تتخذه معظم المسرحيات . وقد اكتنف الدراما الآسيوية صعوبة التفاهم اللغوى . بل ولقد ثارت صعوبة اخرى فى الوقت الحاضر ، وفيه معظم المسرحيات كلاسيية ، تقبلها التقاليد ، فقد أصبحت هذه المسرحيات اشد غموضا من ذى قبل من الناحيتين الشعرية واللغوية ، كلما أوغلت فى القدم ، ونأت عن العصر الحديث ، وعن النظارة العصريين . ويندمج فى كل هذا عامل آخر ، يكاد يتناقض مع غيره من العوامل ، ذلك أن الشعر الذى تنبنى عليه الدراما قد تقادم عهده بأسرع مما تقادمت به حركات الدراما وقصتها . وكانت اللغة السنسكريتية غامضة فعلا فى الوقت الذى استخدمت فيه فى المسرح . وكان الراوى الذى يتحدث أو يترنم بجوار المسرح غير كاف منذ البداية لينقل المعانى الواضحة الصحيحة لجمهور النظارة الذين كانوا أميين وغير مثقفين . وثمة عنصر آخر يزيد فى تعقيد الأمور وتفاقم المصاعب ، ذلك أن الشخصيات الرئيسية كانت فى ذاك الاوان ، ولم تزل حتى اليوم ، فى معظم المسرحيات ، آلهة او ملوكا او اشرافا ، وكانت لغتهم بالضرورة ، سامية ، منمقة ، ورشيقة ، وتتميز بطابعها الآسيوى الخاص فى رقتها وبراعة أسلوبها . وكان النظارة من عامة الشعب لا ذراية لهم بالتركيبات اللغوية التى يتقنها كتاب المسرح ، من كبار الأدباء ، ولا بالتعقيدات القائمة فى الكلمات والتركيبات اللفظية المستعملة فى بلاط الملوك . أما فى اطراف « الهند العظمى » فان المسرحيات الراقصة القائمة على الأشعار اللحمية ، والموضوعات البوذية

كانت تكتب بأكملها باللغات الأجنبية . فمنها ما كان فى لغة سنسكريتية محرفة ، ومنها ما كان باللغة « البالية » أو « الكافية » . وكان من عادة الطبقات المتعلمة فى خارج الهند ، أن تتظاهر باستخدام هذه اللغات الهندية فى جميع الأشكال الفنية .

وقد يبدو هذا الأمر شديد التعقيد فى نظر الغربى ، بيد أنه كان مقبولا للغاية فى نظر الآسيوى ، فقد كانت فكرة الغموض اللغوى مألوفة لديه فى كل العهود - وذلك لتنوع الأجناس والمثل التى تعيش الى جوار بعضها البعض ، ولضروب التفرقة الطائفية والطبقية التى تفصل بين كل انسان ومن حوله . وان فى لغة الحديث فى كل قطر آسيوى ، تعقيدا يذهل له الغربى الحديث . من ذلك أنه لا يوجد فى بعض النواحى كلمة مرادفة لكلمة « الحشرة » أو « البقة » باعتبار كل منهما اصطلاحا جامعا أو نوعيا ، وإنما توجد دائما ألفاظ دقيقة تعنى الخنفسة ، والناموس ، واليراع ( ذباب يطير فى الليل ويتوهج كأنه نار ) والأنواع المختلفة من كل من هذه الحشرات . وتختلف هذه الألفاظ من قرية الى أخرى ، ومن مجتمع الى آخر . وفى الأقطار التى تقدمت كثيرا فى الحضارة ، كالإيابان وجاوة ، نجد صيغا ثلاثا لتوجيه الخطاب ، فى اللغة الواحدة نفسها : صيغة عالية ، وأخرى متوسطة ، وثالثة واطئة ، تستخدم تبعا لما اذا كان الإنسان يخاطب شخصا اعلى منه منزلة أو ندا له ، أو أدنى منه منزلة . وهناك فى بعض الأحوال كلمات وتركيبات خاصة لخطاب كل من الاناث والذكور ، بل ولغة مختلفة تستخدم فى الكتابة . ولا ريب فى وفرة الامكانيات الشعرية التى يتيحها مثل هذا الفيض من الثروة اللغوية .

ولم يكن استيراد طريقة جديدة فى الخطاب من مدينة مجاورة أمرا غريبا . بيد أنه كان لا مناص من إيجاد حل لمشكلة توضيح معانى الدراما للناس . وكان فى التمثيل الإيمائى ( البانتوميم ) الحل المباشر للمشكلة ، ولكنه لم يكن حلا كافيا . وكان ثمة حل آخر يقدمه الممثل الهزلى ، فى كثير من الأحيان ، فى مختلف ربوع آسيا ، فيعاون فى شرح المسرحية باللغة الدارجة . وفى حين يبدو أن الكثير من المسرحيات تزود اليوم بقدر وافر من العنصر الهزلى ، فإن القصد الأصلى من ذلك هو الى حد كبير مساعدة المتفرج على الفهم . فنجد فى « بالى » ، على سبيل المثال ، فى الشكل الدرامى المسمى « آرجا » Arja ، أنه كلما دخل اله أو شريف من الأشراف خشبة المسرح ، تبعه دائما خادم ابله يردد كل ما يقوله الإله أو السيد الشريف فى لغة « باليه » دارجة حتى يستطيع الفلاح أن يتتبع كلماته . ( ثم أنه يحاكي حركات الهوى ،



بأسلوب هزلى ، ليؤكد ما بينهما من فرق فى المركز ، ويوضح الأحداث الجارية ) . وثمة مثال آخر فى الصين : فبعد فواصل غنائية طويلة ، يؤديها أباطرة وقواد جيوش ، يعرض فاصل هزلى فى أبسط لفظة صينية ( أو باللهجة المحلية الشعبية ، إذا كانت لغة أهل بكين المستعملة فى الأغاني غير مفهومة ) من شأنها أن تساعد النظرة على تتبع الحكمة والحكاية . وكثيرا ما كان هؤلاء الممثلون الهزليون ، فى المسرحيات السنسكربتية هم الوحيدين الذين يتأتى لهم أن يوضحوا المعانى التى يتضمنها حديث الراوى ، أما باقى أجزاء المسرحية فتتقدر باعتبار ماتحويه من قيم جمالية أكثر من قيمتها الأدبية . ولا ريب أن استخدام الكوميديا كان من أجل إيجاد تباين مع الوقار الذى تنحلى به الشخصيات الرئيسية ولتخفيف حدة التوتر الدرامى الذى يسببه ادأؤهم . ومع ذلك فلاشك فى نفعهم فى تزويد النظارة بالمعلومات الضرورية .

وعلى مر الأيام ، وبتكرار تمثيل المسرحيات مرة بعد أخرى ، وعاما إثر عام ، ألفها الجمهور . وفى حين أن القليل من الناس هم الذين يستطيعون فهم الكلمات الأصلية ، فإن الجميع يعرفون الشخصيات وحكايتها . هذه الألفة ، التى قامت بين الجمهور والمسرح ، هى التى سمّت ببعض المسرحيات وعبرت بها العصور الانتقالية التى ازدادت فيها صعوبة فهم لغة المسرحيات الكلاسية ، وأصبح الشعر أبعد ما يكون من حياة الناس الطبيعية . وكانت هذه الألفة ، لحسن حظ أولئك الذين يهمهم الحفاظ على التقاليد ، هى التى عاقت كل تجديد فى المسارح الآسيوية . وظلت الدراما الآسيوية عموما تقليدية ، بل أشد تقليدية من ذى قبل ، وبقي ربرتوار المسرح الآسيوى أكثر ثباتا واستقرارا من ربرتوار المسرح الغربى . وأصبح الاهتمام منصبا على الطريقة التى تؤدى بها فقرات المسرحية لا على موضوع المسرحية نفسه ، وذلك على نقيض مفهوم المسرح فى الغرب . فنحن فى الغرب نريد أن نسمع ونفهم كل كلمة تقال فى المسرحية . ومع أن عنصر الشعر قد حدد شكل المسرحية وأسلوب الأداء ، فإنه يكفى فى آسيا مشاهدة الكيفية التى تعرض بها قصة قديمة مألوفة للجمهور ، والأداء الذى يجرى فوق خشبة المسرح ، فهذا أهم من سماع مايقال وفهم المعانى .

ولقد تبدلت لى صورة من هذا الفرق فى تناول المسرحية حين حضرت أحد العروض الأوائل التى قدمت على المنصة لمسرحية حديثة باللغة الكمبودية العصرية . وكان ثمة سيدتان تجلسان خلفى . وكان جليا أنهما لم تريا أبدا شيئا خلاف مسرحيتهما الراقصة التقليدية . وفى حوالى منتصف العرض ، أبدت أحدهما لصديقتها قائلة فى شيء كثير

من الدهشة : « سوف تجددين متعة أكثر اذا استمعت الى ما يقال » .

والشعر - على ما أرى - كان مسئولا عن الموضوعات الدينية والأخلاقية فى معظم مسرحيات جنوب شرق آسيا على الأقل ، فقد نعت كلها فى البداية من أعمال طقسية دينية ، ومن ثم فالكثير منها يفترض أنه من أصل الهى ، فالآلهة موجودة بها دواما على وجه التقريب . ومهما صورت هذه الأشعار صفات الخسة والتدالة ، فانها فى النهاية تؤكد انتصار العدالة . ونتيجة لهذا فانه ليس ثمة تراجيديا فى المسرحية الهندية ، بل ولا يوجد الا القليل النادر من التراجيديا فى المسارح الكلاسيكية فى قارة آسيا كلها ، باستثناء الصين واليابان . وثمة اعتقاد راسخ فى العقول ، بأن الخير لابد أن ينتصر . ولما كانت الكلمة مترعة على عروضها فى السموات أبد الأبدن ، فانها قيمة أن تعرض الخير على البشر فى دنياهم . وقد عبر قانون بهاراتا ، عن الأمل والتفاؤل ، فى الدراما الهندية على الأخص ، أوضح تعبير ، حين ذكر أن كل تتابع على خشبة المسرح أو كل تطور فى الفعل المسرحى ، لا يتم الا بالترايط أو التفاعل بين عناصر خمسة : البداية ، والجهد ، والأمل ، واليقين ، والنجاح . وليس ثمة لحظة من التشاؤم تبدو فى هذه القاعدة . والمسرح فى عرف الكثير من الآسيويين الذين لم يزالوا عارفين بمصادره القديمة هو المكان الذى يمثل فيه الآلهة إرادتهم ، وهى إرادة خيرة فى النهاية . وكثيرا ما يكون الدين الطة الوحيدة لآى تمثيل درامى ، ومن ذلك الاحتفالات فى المعابد ، والأعياد ، واسترضاء الآلهة ، وطرد الشياطين - وسوف تبدو الخلقة المفجعة ( التراجيدية ) لآية مسرحية أمرا غريبا ، كما لو مثلنا « مسرحية الآلام » ، ووصلنا فى تمثيلها حتى مشهد « الجمعة الحزينة » ، وأغفلنا مشهد « البعث » .



والشعر ، وهو فى ذاته تجريد للحياة الواقعية ، لا ينفصل عن الموسيقى ، وهى فن أكثر تجريدا من الشعر ، وأبعد ما يكون عن المشاغل المباشرة للحياة اليومية العادية ، وعن الأمور الموضوعية التى تهتم الناس اهتماما عاجلا . والرقص أو الدراما ، بالشكل الذى اتخذته كل منهما فى آسيا ، كانا يلجآن بطبيعتهما الى الموسيقى ، بصورة واضحة ، حتى تدعم ما يتضمنانه من شاعرية ، وحتى تسمو بالعرض الذى يغدو بدونها مملا وكثير الحشو اللغوى ، أو فقيرا من الوجهة الفنية . والمركز الذى تحتله الموسيقى فى الدراما السنسكريتية غنى بالوثائق والمراجع . ويصف الحجاج الصينيون الذين كانوا يضرّبون فى بقاع آسيا فى القرن السابع عشر مسرحيات تصحبها « أوتار ومزامير » . وكانت إحدى

الجماعات الموسيقية التي ذكروها ، تشكل من اثني عشر مغنيا من الذكور ، ومثل هذا العدد من الإناث ، وستة وعشرين « ناي » ، وست طبول كبيرة ، وثلاث طبول أصغر منها . وتتفق أحدث التفسيرات في فن الدراما على أن عرض أية مسرحية يعوزه « اللون الفني » إذا ما خلا من الموسيقى ، وأنه يمكن انعاش أي موقف درامي بواسطة الموسيقى . وينوه « بهاراتا » في رسالته بأن « الآلات الموسيقية هي أساس كل عرض مسرحي » . وفي حديث لأحد الكتاب المسرحيين السنسكريتيين عن الأغاني في مسرحياته ، علل كثرتها بأنها « تبهج قلوب النظارة ، وتؤكد الاتصال الوجداني المستمر » . وقد حدد كثير من قدامى النقابة في الدراما أنماطا خاصة من الألحان ، وأنواعا من التوقيعات لجميع المواقف الممكنة على وجه التقريب : لمواقف الدخول والخروج ، وانفصال العاشقين ، والتعب ، والراحة التي تعقب الفكر المضطرب ، والتمالة ، وجلاء حالة نفسية قائمة ، بل وجعلوا الحانا للون من الفناء المخصص لتفطية فراغ في الأداء أو نقص مفاجيء في الإخراج . ولا يوجد في آسيا أي استثناء للقاعدة التي تقضي بأن كل مسرحية كلاسية أو شبه كلاسية يجب أن تصاحبها الموسيقى . والأغلبية العظمى من المسرحيات الحديثة تتبع هذا المبدأ الجمالي ( الأسطاطيقي ) القديم .

وتثير الموسيقى ، من وجهة النظر الغربية ، مشكلة أعظم في بدايتها من مشكلة اللغة أو الشعر . ولا ريب أن القول بأن حب الموسيقى يمكن من نفوس الناس قابضة قول غير دقيق . فكثير من المفترين في آسيا ، الذين يتخلدون الملابس الوطنية ، ويتقنون لهجة شعبية مطية ، ويعيشون سعداء مع التقاليد والعادات المحلية ، لا يستطيعون مع ذلك أن ينصتوا إلى موسيقى البلد الذي يعيشون فيه ويتخلدون أساليبه وأنماطه ، ويتشربون أذواق أهله . فالحدود القائمة بين البلاد والشعوب في مضممار الموسيقى ، تقوم بالمثل في داخل آسيا نفسها . ففي الهند ، على سبيل المثال ، توجد طرز موسيقية مختلفة في الشمال كل الاختلاف عنها في الجنوب . والمستمعون الذين يطربون لأحد هذه الطرز الموسيقية يتولاهاهم الغم والضيق إذا استمعوا للطرز الأخرى . والموسيقى أداة مألوفة للتعبير القومي ، وصدى جماعي للشعور العنصري والطائفي ، وهي مسألة تتعلق صراحة بالعرف والعادة ، لدرجة أنها تقتضي من الشخص الأجنبي عنها قدرا كبيرا من التكيف الدقيق .

وعادات الإنصات في الغرب تنفر في أساسها من سماع الموسيقى الآسيوية . فنحن في الغرب نتوقع إثارة انفعالاتنا بطريقة دائمة عاطفية بواسطة أنغام توافيقية ( هارمونية ) لذيدة تتدفق على أسماعنا ، وتحملنا

على أن تتفاعل مع الجو الذى تنطقه والمعاني التى تتضمنها . وتنسجم  
أذناننا مع الموسيقى الواقعية أكثر مما تنسجم مع الموسيقى المجردة .  
فالسلم الصغير (الينور) يحرك فينا الشعور بالحزن ، والزفردة Tremolo  
تصحب الجو الذى يتسم بالشؤم ، وعلجة الاوتار ، حين تفتح ابواب  
السماء ، بل ودندنة الصنوج ، مثلا ، توحى بأننا فى اسبانيا . وهناك  
بالطبع استثناءات لهذه الظاهرة ، فلا يتطلب كل تذكور موسيقى مثل  
هذه الشروط الدقيقة . بيد أن الاستخدام الوصفى للنغم يشكل الصفة  
البارزة للموسيقى فى الغرب ، على عكس ما يحدث فى آسيا . ولعلنا  
لا ندرك القدر الكبير من التقاليد التى نتقبلها ونرتضيها ، دون وعى  
منا ، حتى نحاول أن نصنع الى الموسيقى الآسيوية بنهم واستيعاب كما  
نفعل مع موسيقانا .

وهناك بالطبع حالات يعبر فيها قرع الطبول عن سقوط المطر ، او  
يصور الجبال او الثلج . وثمة فقرة فى احدى روايات « كابوكي » اليابانية  
وتسمى « معسكر كوماجى » ، تحلق فيها أنغام آلة « الساميزين » ،  
فى لحن مستطيل ، لتعبر عن الدخان المتصاعد من البخور المحترق .  
وفى الهند ، امثلة متطرفة لهذه الظاهرة ، فثمة بعض الألحان (الراجا) ،  
قد عرفت بأنها تشعل النار ، او تجلب ظلام الليل ، بل وتسحر الثعابين .  
على أن الموسيقى الآسيوية ، بالأجمال ، لا ترمز الى أى شئ ، لا فى  
مفهومنا ، ولا فى مفهوم الآسيوى نفسه ، اللهم الا عن طريق ظروف  
وأوضاع سبق فهمها ، والاتفاق على الحان معينة ترمز اليها . والموسيقى  
المرحة فى آسيا قد تبدو كثيرة بدرجة لا تبدو عليها نظيرتها فى الموسيقى  
الغربية . بل قد تشهد جمهورا من النظارة بكون فى حفل موسيقى ،  
فى حين أن الموسيقى ليست حزينه النغم . والانفعالات والأجواء العاطفية  
بالصورة التى ندرکها تتناولها فى آسيا فنون أخرى ، غير الموسيقى .  
وفى غضون اللحظات المفجعة ، فى مسرحية من المسرحيات ، تتولى  
الموسيقى فى الغالب ملء الفراغات الساكنة ، او تتولى - على حد قول  
اليابانيين - « ابعاد الفراغ عن المسرح » . وتعتبر الموسيقى دخيلة اذا  
حاولت أن تحاكي أو تؤكد الانفصال الذى يبدىه الممثل أو العيارت التى  
يلقيها . وهى على احسن الفروض ، تزيد الأداء صقلا ورونقا ، وتضيف  
فى الغالب شيئا من الراحة أو الاضطراب ، ومن الهدوء أو القوة .

والانصات الى الموسيقى فى آسيا ، فى اساسه تمرين ذهنى ،  
والتجربة العاطفية التى يؤدى اليها تجربة مجردة ، لا تثير الشجون .  
ويقول « يهودى منوحين » فى معرض حديثه عن الموسيقى الهندية :  
« يغدو التمرين الحسالى للموسيقى ضربا مدهشا من علم الفلك » .

وعندما يعالج الإنسان الموسيقى الآسيوية ، يجب أن يحو من ذهنه ما تكيفت به أذناه من ضروب الهارمونية الصوتية ، ومن الأشكال والصور التي يقرنها بالبناء الموسيقي الغربي . ويجدر بالإنسان أن ينصت الى المنوعات اللحنية التي لا تقع تحت حصر ، والالتواءات البارعنة التي تطرا على الفكرة الموسيقية الأساسية ، وذلك النسيج الصوتي الخفيف من الانغام الرقيقة ، واسلوب التدرج من البسيط الى المركب ، ومن البطيء الى السريع ، او الى العزف الارتجالي الذكي المبرع عن الافكار التي يستنبطها العازف حين يستخدم أساليب تأخير النبر ، او اللذبنة ، او النغم التصويري المبرع .

والموسيقى الآسيوية تجرى دائما على هذا المنوال : نغمة دندنة ثابتة بصوت الباص ( الجهر ) ، او نغمة واحدة في القرار تستخدم كخلفية لتقوية التنوعات النغمية . وفوق هذا تتذبذب المنوعات اللحنية كما يتذبذب الخيط المفتول . وتصدق قبلاتها الانماط الإيقاعية المعقدة المتشابكة .

والموسيقى في الهند ، وفي جنوب شرقي آسيا ، باستثناء « بالي » تكاد تكون كلها ارتجالية ، من ابداع العازف حين يلعب بآلته الموسيقية ، فلا يؤدي موسيقى من وضع ملحن آخر . وليس نغمة موسيقى في آسيا ، باستثناء تايلاند ، وكامبوديا ، وجاوة ، وبالي ، تستمر وتربة ، او اوركستري ، او حتى كونترابنطية ، والتطور الهارموني الذي يطرا على هذه الموسيقى يحدث في الأغلب بصفة عرضية ، ويتداخل الحان تؤديها آلات موسيقية متعددة . وفي حين قد يبدو هذا الامر في نظر الغربي قصورا معيبا ، فان فرقنا الموسيقية الكبيرة ، والبيانو الذي يوجد عندنا في كل مكان ، تبدو في نظر الآسيوي وكأنها قد صمت أذاننا عن سماع انغامه الأدق تألفا ، وأوزانه الأرق والأبرع من أوزاننا . وبينما الموسيقى الآسيوية موسيقى لحنية رقيقة ، فان الموسيقى الغربية غنية بالهارمونية . وفي حين تعتمد الأولى على الطبول ، وامكاناتها الانتهائية في التعقيد الإيقاعي ، فان الثانية تضحي بهذه الطبول في سبيل تعاون وتنوع كبيرين في الانغام . وبالجملنة فان الفروق التكنيكية والاسطاطيقية القائمة بين الموسيقى الآسيوية والغربية فروق يصعب تسويتها .

وان استجابتنا للموسيقى وتقديرنا لها ، ينبعثان بطبيعة الحال من اقدم الأصوات التي سمعناها من حولنا ، ومن أن حياتنا اليومية ، كما تجرى في عصرنا الحاضر ، لا تخلو أبدا من الموسيقى بالصورة التي نستوعبها . وانا لتتعرف على الماعنى التي تصدرها موسيقانا تعرفا لا مفر

لنا منه ، مثلما نتقبل عاداتنا الغذائية ، وأنماط السلوك التى نحبها . ويشعر الآسيوى بهذا الشيء نفسه نحو موسيقاه . على أنه بالنظر الى القرون الطويلة من الاستعمار ، وتأثير الموسيقى الغربية فى آسيا ، فإن استعداد الآسيوى لتقبل موسيقانا يفوق استعدادنا لتقبل موسيقاه . وإذا أراد من يدرس الرقص والدراما الآسيوية أن يصل الى فهم كامل لما يدرسه ، كان عليه أن يبذل أشد جهد يطيقه للدراسة الموسيقى الآسيوية ، وأن ينصت الى هذه الموسيقى بعقله دون أن يرجع الى الاصطلاحات التقليدية الغربية التى يعرفها . ويجب عليه أن يحاول ، رغم عدم خبرته ، أن يدرك المسافات النغمية التى تقل عن نصف نغمة ، والإيقاعات المعقدة المراوغة . وسوف يتيح له الاعتياد على الانصات ، فى نهاية المطاف ، حالة نفسية هادئة ، غير واعية ، تتواءم مع الانفصالات العاطفية .

وسوف ينال الدارس بعد كل هذا جزاء عظيما على ما بذله من جهد . فالوالموسيقى الآسيوية ، من الوجهة العاطفية ، مؤثرة وملهمة ، بوسائل مختلفة ، وفى مجالات مختلفة من مجالات الحساسية الجمالية ، تماما مثل موسيقانا . وليس من شك فى أن الموسيقى الآسيوية توسع مداركنا فى الموسيقى النظرية ، وتبسطها الى حدود بعيدة لم تصورها من قبل . وإن المتع التى تتيحها لنا ، اذا ما ادركنا سماتها الرئيسية ، متع تشبع أرواحنا ، بقدر ما تشبعها الرقصات والمسرحيات التى تفهمها لقورنا .

ومع السمات والصفات التى يولدها الشعر والموسيقى ، ينبثق الرقص فى المسرح الآسيوى مثلما تنبثق الصواريخ النارية . ومهما كانت روعة الشعر أو الموسيقى ، فإن مشهد الرقص وهو يسمو بالمتعة الجمالية المنبثقة من العرض ، ويفسرها ، ويمزج عناصرها ، ليعتق فى نفس المشاهد كل تقدير وأعجاب . وحركة الجسم ، على تقيض اللغة والصوت ، لا تكون عبثا على المتفرج اذ لا يبذل جهدا فكريا لفهم الرقص الأجنبى مثلما يبذله فى غيره من المجالات التى تتصل فيها الشعوب .

ومن بين جميع العناصر التى تتميز بها الدراما الهندية وفروعها ، تبرز العلاقة الطبيعية الغربية التى تقوم بينها وبين الرقص ، واضحة فى عين الدارس لهذه الفنون . وقد تطور كل من الدراما والرقص فى الغرب ، على حدة ، منفصلين أحدهما عن الآخر . واعتقد أن الرقص قد أصبح - كفن من الفنون - عنصرا ثانويا ضئيلا من حياتنا فى الغرب ، بسبب التعاليم المسيحية ، والتحفيزات التى فرضتها فى خصوص استخدام جسم الإنسان أداة للمتعة . وربما كان هذا هو

العامل الذى أدى الى تفوق الدراما وعظمتها . بيد أن هذين الفنين « الدراما والرقص » كانا فى الهند ، منذ البداية ، متصلين أحدهما بالآخر اتصالاً وثيقاً لا تنقسم عراه . فالرقص فى حركته يشبه التحليق الشعرى للالفاظ فى مجال الفكر . والرقص يملأ خشبة المسرح فى الوقت الذى يقوم فيه الراوى بسرد قصته . والى جوار الراوى ، يجد المؤدى نفسه حراً فى أن يستخدم الرقص لمسيرة تدفق الكلمات عندما تبدو الاشارات والایماء الصامته العادية مقتضبة أو عديمة الجدوى . وينبع المسرح الآسيوى اطاراً طبيعياً لأداء الرقص بجميع ضروبه . وليس هذا كل شيء . فالحبكة المسرحية يجرى عليها من التبدل والتحوير ما من شأنه أن يجعل الرقص متمشياً مع الأداء . وتستغل كل فرصة لشغل المسرحية بالمتابعات الراقصة . فأبطال القصة يقعون فى هوى الفتيات الراقصات . والمهرجانات ، التى تتطلب الرقص ، تستخدم كخلفية للمشاهد التمثيلية عندما يصل الأداء الى ذروته . ويظهر الراقصات اللاحقات ببلاط الملوك على خشبة المسرح للترويح عن الملك المضطرب الفكر . وتصبح العروض التى يأمر الملوك باقلمتها جزءاً مكملًا للقصة . ويقتضى مشهد الزفاف برنامجاً كاملاً للرقص . وبطل القصة يرقص قبل انصرافه الى ميدان القتال ، ثم يرقص عندما ينتصر على أعدائه . ويرقص البطل والبطلة اللذان يلتئم شملهما ، فرحاً وسروراً ، وترقص الآلهة لتكشف عن آيات الوهيتها . وبعد كل هذا ، وفى ختام المسرحية ، تظهر شخصية ترتدى ثوب الآله ، فتبارك جمهور النظارة . وإذا لم ترق أهمية الرقص الكبيرة هذه ، فى نظر الغربى ، فإنه لا بد لنا أن نذكر أن الرقص كان ، فى العصر الذى كتبت فيه المسرحيات القديمة شيئاً يسهم فى تصوير الحقيقة ، وكان يزاوُل فى الحياة اليومية العادية فى صدق وجلاء ، كما هو شأنه فى الوقت الحاضر ، ولم تكن تلك المسرحيات شيئاً أكثر من أنها تصور الحياة الواقعية .

وليس هناك الا خطوة قصيرة جدا تفصل بين خلق المواقف التى تتطلب الرقص على خشبة المسرح ، وبين اتاحة الفرصة للرقص لكن يجرى دون أن يربطه شيء بالحبكة المسرحية ، ثم أن يكون الرقص فى النهاية مستقلاً تمام الاستقلال عن الدراما . بيد أن أغلبية الرقصات فى آسيا ، حتى تلك التى تؤدى منفصلة عن نصها الأسمى ، لم تزل تحتفظ بعنصر درامى قوى . ولقد استطاع الرقص ، فى غضون القرون الطويلة التى تطوار أقيها المسرح الآسيوى ، أن يتفوق على الدراما فى ثرائه وشعبيته . وبشكل الرقص ، فى الوقت الحاضر ، وفى قسم كبير من قارة آسيا ، العرض المسرحى ، واللهو المتخصص الوحيد ، المتاح

للشعب . ومن السهل نسبيا أن نجد في آسيا ، باستثناء الصين ، أشخاصا لم يشهدوا في حياتهم مسرحية تمثيلية ، ولكنه من المشكوك فيه أن نجد أسويوا لم يشهد في حياته عرضا راقصا ، أو لم يشترك بنفسه بالأداء في عدد من العروض الراقصة التي يزاولها الهواة .



وفي الحقبة بين القرنين الثاني عشر والسابع عشر ، حدث تغيير في عقائد الهندو الدينية . ذلك باختصار هو ظهور مذهب ديني اعتقد انصاره ومؤسسه « فيشنو » وقد تجسد في شخص « كريشنا » راعي البقر المرح الطروب ، هو أقوى اله في مجمع الآلهة « البانثيون » والمركز الذي تلفت حوله كل الآلهة . وكثيرا ما روت الأعمال الأدبية ، والمسرحية ، والأوبرات ، والرقصات التي ظهرت وانتشرت في هذا العصر ، قصة كريشنا وحالات اللين « جوبى » . فكريشنا يلزم دائما حديقته ، هو وبقراته ، وقد يلهو ويمزح . وتلتقى به دواما حالات اللين كلما ذهبن الى البئر ومعهن قدورهن الخزفية ليملأنها ماء . والحالات كلهن مولعات بكريشنا ، وهو يبادلهن جميعا الحب ، الا انه يفضل واحدة منهن ، وهي « رادا » . وقد ركزت المسرحيات حبكتها في هذه الاشتباكات الغرامية ، بصورة أو بأخرى . فأحيانا يفصل كريشنا ورادا أحدهما عن الآخر ، وأحيانا يلعب الاثنان معا ، أو يتارجحان على أرجوحة ، أو يجلسان تحت مظلة من الأزهار ، يتداعبان ، ويتضاحكان ، ويتمتعان بالسعادة في جنة الفردوس . وكثيرا ما يتفاضبان ، ويتجهم وجه رادا غيره ، أو ينكب كريشنا على وجهه ندما على معصية إقترفها .

وثمة قواعد فنية (تكنيكية) دينية جديدة صاحبت هذا التغيير في الديانة الهندوسية . وكان ثمة اعتقاد بأن مجرد ترديد أسماء الآله ، ( وكان الآله في هذه الحقبة قد فاز بعدد من الألقاب والتجسيدات لم يكن يملكها في فجر الأدب الهندي ) من شأنه خلاص الروح ، وأن اضمن وأسرع وسيلة للاتصال بالآله تتم بواسطة الغناء والرقص المنظم ، وأخيرا أن الفكرة المركزية لكل نشاط ديني يجب أن تدور حول الحب . وكانت الفكرة الأخيرة أكثر الأفكار المحدثنة انتشارا وذوبعا . وبينما نجد في الغرب أن فكرة « الآله هو الحب » لها مفهوم معين ، نجد في الهند أن هذه الفكرة تتجاوز حدودها ، حتى تصبح « الحب هو الآله » . ولم تأت هذه الأفكار الجديدة بشيء جوهري جديد أو مجهول من قبل ، ولم يكن الكثير منها أكثر من ترديد لأشياء قد احتجبت منذ عهد سحيق لا تقنيه الذاكرة . ومجمل القول أن تأكيد هذه الأفكار ومعالجتها كان جليسا وناضرا حتى يبدو أن الهندوسية قد اتخذت لها سجة جديدة مختلفة .



ولم يززعز التأيد الشامل الذى لقيه هذا الأسلوب الجديد لى العبادة مكانة اى اله من الالهة القدامى ، بل ولا مكانة الكتباين المجدين : الرامايانا والماههارانا . ومع ذلك فانه كان يشكل تغييرا لم يسبق له مثل فى حياة البلد الدينية . وشاع فى الناس حركة احياء دبنى كبير وتأثرت الفنون بطبيعة الحال ، طالما كان الفن والدين امرين لا ينفصلان . وانتعشت الموسيقى والأناشيد .

وظهرت أعمال ادبية بدبعة فى الحب ، اروع مافيه الى اليوم « جيتا جوفيندا » Gita Govinda ( اى غنوة راعى البقر ) . وكان تأثير هذه الروائع قويا لدرجة أن اللغة وقواعدها وعلومها من صرف واشتقاق وهجاء وجرس وبلاغة لم تلبث ، فى جميع أنحاء الهند ، أن ضمت اليها موضوع الحب ، فى باب خاص ، له قواعده الخاصة فى التركيب اللغوى . واتخذت الدراما وما تتضمنها من قواعد تحكم الفنون المتصلة بها اتجاها مغايرا . وكانت النظرية الجمالية « الاسطاطيقية » التى انبثقت فى النهاية ، نظرية هندوسية غريبة مستقلة ، منقطعة الصلة عن غيرها من النظريات الجمالية ، بل وعن مجالاتها فى خارج الهند . كلها .

وجاء الاسلام ، فالزم الهندوسية ، فى واقع الأمر ، أن تنطوى على نفسها . واختفت بالتالى مظاهر العبادة ، وغاصت فى أغوار ، يشملها الغموض وتكتنفها الأسرار . إفى البنغال ، على سبيل المثال ، كان يحدث فى الكثير من الأحيان أن يقوم الحكام المسلمون بغض الاجتماعات الدينية التى يدور فيها الرقص والإنشاد ، حين يكسفون امرها . واتقطع تشييد المعابد . وبسبب تلك السمة الذاتية المنطوية التى اتخذها الدين ، بقى الفن حيا فى داخل البلاد . وقد اتقضى وقتئذ عهد التوسع الهندى الخارجى . ولم يمتد المسرح الجديد وموسيقاه الى بقاع آسيا الأخرى ، وانما ظل مركزا فى الهند .

ولكى نستطيع أن نفهم تماما ماحدث فى المجال الفنى ، يجدر بنا أن نعيد النظر فى وجه آخر من مبادئ الجمال الهندية القديمة . ذلك أن مختلفات الأساليب الهندية القديمة لى تناول الفنون الاستعراضية ، كما دونتها أقدم المصنفات ، تدور حول « رازا » ، و « بهافا » . وتعبهاتان الكلمتان عن معان شديدة التعقيد ، حتى أن التلمين الهنود يستخفمونها عندما يتحدثون باللغة الإنجليزية ، وفى يقينهم أنهم قد عبروا عما يقصدونه بنطقهم هاتين اللفظين السنسكريتيتين ، وتشير الصحف الى « رازا » عمل من الأعمال ، مثلما نشر نحن الى « قصة » أو « لب » هذا العمل . وقد تتلقى فنانة تهنة على أسلوب معالجتها لبهافا ، مع أن الحديث يدور كله بلغة أجنبية .

والمعاني التي تنصرف اليها كلمتا رازا وبهافا تحير لب الرجل الغربي وتضله . ولغة «رازا» تنصرف بوجه التقريب الى الشعور ، والنكهة ، وتعبر عن الجو الذي تدور فيه الدراما أو الرقص . وهناك تسعة ضروب من هذه الرازا ، وهي : البطولة ، والخوف ، والحب ، والضحك ، والشجن ، والتعجب ، والرعب ، والفتانة ( وما تنصرف اليه من احساس بالاحتقار والاشمئزاز ) ، والأسف ، وهدوء النفس ، أو السكينة التمسامية . هذه هي العواطف الكبرى ، بكل ما يتصل بهلن عوامل نفسية غائرة في اعماق النفس البشرية . اما « بهافا » فانها تعبر ، من ناحية أخرى ، عن المواقف والأعمال التي تثير استجابات معينة ، وهناك أنواع كثيرة منها . والبهافا قد تكون دائمة أو وقتية ، وقد تكون علة أو نتيجة بل قد تكون مثيرة أو محفزة . فاذا تناولنا «رازا» الحب مثلا ، فان أنواع البهافا المتصلة بها قد تكون « بهافا العلة » القائمة بين زوجين ، أو بين شخصين لا تربطهما صلة . اما « بهافا النتيجة » ، فقد تكون « بهافا » الولاء الأبدى ، اذا كانت البهافا دائمة ، أو الشوق ، أو القنوط ، أو الشك اذا كانت وقتية . اما ضروب البهافا المثيرة ، فقد تكون نظرات جانبية ، أو بسحات فيها غنج وتدلل ، وأما المحفزة فمعها ضوء القمر ، أو شاطئ البحر ، أو نسمة رقيقة . فاذا صورت كل ضروب « البهافا » الدقيقة هذه تصورا صادقا ، فان الرازا تبدو كلون من التفاعل الاخباري في نفس المشاهد ، وهذه «الرازا» هي لذة جمالية طافية لا يستطيع أن يحركها في جوارح الانسان ، كما يعتقد الهندوس ، الا الفن الصادق .

ونظرا لشدة الحب الذي أبدته ديانة كريشنا الجديد ، فقد أصبحت ضروب رازا وبهافا محدودة ، وتقلصت الدراما والرقص في النهاية حتى لم يعودا يتضمنان الا القليل من الموضوعات والمواقف . وعلى ذلك فان الرازا الوحيدة التي اهتم بها الفن الهندي ، هي الحب بنوعيه ، الشهواني والروحي . وكانت ضروب البهافا الرئيسية التي بقيت هي الروابط العديدة التي ينتج عنها ألوان مختلفة من الحب . والبهافا التي تبرز من هذه المسرحيات وتؤثر في مشاعر المتفرج ، لابد أن تقوم أساسا على خمس روابط ممكنة بين الشخصيات . فاذا تناولنا حالة كريشنا ، وجدنا الآنبي : إحدى حاليات اللين تعتبر نفسها خادمة كريشنا ، أو أمه أو حبيبته ، أو أخيرا إحدى عبيداته . وهذه الحالة الأخيرة هي اصعب الحالات التي يمكن خلقها في نفس المشاهد وحمله على أن يحس بها وتعترف عليها ، والقصد منها اظهار الهدوء والسكينة الناشئة من تأمل الانسان لهذا الاله ، وأحاسسه باشعاعه . وليس هذا الأمر شديد الغرابة في مفهوم الغربي ، اذا تذكر كيف أن الشعر في الغرب قد أصبح في الماضي

الأمر بسيط لأمور الحب والفرام ، وإن مظاهره الرومانسية قد فاقَتْ  
فى اغلب الاحوال امكانياته الملحمية أو البطولية .

يبد أن كل هذا النسيج من الاحاسيس والمشاعر التى تتضمنها  
الرازات والبهاغا يخلق مبدأ جماليا بعيدا كل البعد عما نعرفه ونألفه فى  
الغرب . اما من الناحية الدرامية ، فان عددا من العقبات قد ثار بسبب  
هذا التاكيد الجديد للعلاقة بين المسرح والآلهة - اذا اعتبرنا ثنائية أن  
لفظة دراما تعنى التمثيل العصرى لقصة ذات حركة ، تمثيلا وصفا  
يمكن فهمه بخلافه . وقصة حياة كريشنا ، والاحداث العديدة المتصلة  
بها ( اذ كان طفلا شقيا ، وعرضته حية ، وسرق زيدا من حاليات اللبن  
حين كن يمحض اللبن ، واخفى ثيابهن عندما كن يستحممن فى النهر ،  
وما الى ذلك . ) ، والحب الدنيوى الحقيقى الذى يبادل حاليات اللبن ،  
كل اولئك أمور ملموسة جدا ، وتتضمن مناسبات تلائم العروض المسرحية  
بالمعنى الذى نفهمه . اما اذا كان الغرض هو اثارة الشهوة الروحية أو  
جلاء المعاناة الدينية ، وكان الحب هو الوسيلة الى ذلك ، و « شائتيه »  
- أى التسامى - هو الرازا النهائية ، فان الدراما ، والرقص « بدرجة  
اقل من الدراما » ، يصبحان مبتورين وهزيلين ، فى نظر الغربى . وعندما  
تضيق المبادئ الجمالية التى تتصل بهذا اللون من العرض المسرحى ،  
فتحدد بموضوع الحب والعلاقات المحتمل قيامها بين المحبين أو بين  
المابد ورببه ، فان نطاق الدراما ، بأوسع معانيها الانسانية ، ينكمش .  
وقد أضر هذا الأمر بالدراما الهندية ، وكان العلة فى افول نجمها بعد  
ذلك . وفقدت هذه الاقتضابات على اذهان معظم الهنود . وقد كان من  
الصعب جدا على الناس ، - باستثناء القديسين والأولياء الصالحين -  
أن يكتسبوا خبرة دينية عميقة أو أن يدعموها ويحافظوا عليها اذا  
ما اكتسبوها . وكان اغلبية الناس ، من جمهور النظارة ، يلتفتون الى  
تلك الاجزاء من المسرحية التى تمثل حبا جسديا دنيويا ، والتى كانت  
سهلة الفهم ، لا تستلحق على اذهانهم ، ويستطيعون تفسيرها بأنها مجرد  
علاقة تربط بين كائن حى وآخر . ويتوالى القرون ، كان من الأسهل  
تحويل هذا اللون الجمالى التسامى الى لون آخر يصور الحب الدنيوى  
الفانى ، بدلا من تركه حيا كوسيلة للسمو الروحى ، كما كان يراد  
منه .

وانى لا انتقد ابدا الفنون التى عاشت فى الهند فى هذه الحقبة ،  
حتى ولا من وجهة نظر المسرح العالمى ، بل ولست أعيب أبى شىء على  
التصويرات والشروح التى تناولت الفن المسرحى والتى بقيت الى وقتنا  
هذا . فهذا اللون من الفن يختلف صراحة عن الألوان المفضلة التى نجدها

فى سائر بقاع الارض . والمسرح الهندى ، فى مضماره الخاص ، ولى  
ارصه ، مسرح فريد وشاذ . وان الوحدة المتجانسة التى تضم الانسان  
والآلهة فى هذه المسرحيات والرقصات لتكشف عن لون من السعادة  
والبهجة ، فى شئ من السحر والغوض . وقوى بالمثل ذلك التوتر الذى  
يستشعره المتفرج حين تضطرب هذه الوحدة وتفقد توازنها - حينما  
تفصل رازا وكريشنا ، على سبيل المثال ، او يتشاجران . وعندما  
يجتمعان فى النهاية ، وتصفع رازا عن كريشنا ، ثور فى نفوس النظارة  
حتى الاجانب منهم ، مشاعر جامحة من الفرحه بالخلاص والفرج ، تنهمر  
لها الدموع . ولعل هذه المواقف عصية التنفيذ على خشبة المسرح كما  
نعتقد ، ومع ذلك فهى رائعة ، ومعجزة فى حد ذاتها .

ومنذ القرن السابع عشر والدين لم يزل يزدهر وينمو ، ومازالت  
الموسيقى لونا هاما من الوان العبادة . بيد ان الدراما قد استمرت فى  
التدهور ، ولم يصل الينا من آيات ذلك النعيم الذى يقترن بمغامرات  
كريشنا الا بعض الشئ خلال بعض الرقصات ( ويستثنى من هذا الحكم  
اقليم مانيبور لاسباب بسطناها فى موضع آخر من هذا الكتاب ) . ولم  
يكن للدراما بالصورة التى نعرفها ، اى اثر فى الحياة الهندية القديمة  
الى قرن ونصف مضى ، اللهم الا ما كان يزاوله الممثلون المتجولون الذين  
كانوا يجوبون الاقاليم ، ويعرضون على الناس قصصا دينية مستقاة  
من الرامايانا والماهيمارانا ، ويترنمون بأهازيج تروى حب رازا وكريشنا  
فى الأعياد والاحتفالات ، وفى مهرجانات المعابد .



## الرقص فى الوقت الحاضر

بدا الرقص ، منذ فجر التاريخ الهندى يسيطر على المسرح ، ولم  
يبق من عناصر الفن التابعة لغيرها من فروعه . وفى السنين القاتمة  
التي تدهورت فيها الدراما ، كان تفكك الرقص يتم بالتدرج الشديد .  
وفى مستهل هذا القرن ، كان ثمة الكثير من الأشكال الراقصة الباقية ،  
والقليل نسبيا من المسرحيات التى تعرض على الجمهور .

وهناك اسباب متنوعة تبرر هذه الحقيقة . فالرقص اقل العروض  
المسرحية تعقيدا فى اخراجه ، فلا يحتاج الى « اكسسوار » ، ويؤديه  
فى كثير من الاحايين راقص منفرد يصاحبه مغن واحد ، وقارع طبل .  
والرقص فوق ذلك يتصل بالمتفرج اتصالا مباشرا وشخصيا اكثر من

غيره من الفنون المسرحية ، ومن أجل هذا يزاوله عدد كبير من أفراد الشعب . أما الدراما ، فانها تتطلب على الأقل عددا من الاختصاصيين — فمنهم الكتاب المسرحي ، وفرقة من الممثلين وعدد من عمال المسرح . وينبع كل من الرقص والدراما من النوازع البدائية التي تدفع الانسان نحو الايهام والسحر ، والتلهية وانترفيه . ويبرز من كل هذا القصص الروائية التي تقترب بالدراما .

ومع هذا كان الرقص ، في الهند وفي قسم كبير من قارة آسيا ، يمتص كل العناصر الدرامية المختلفة المتفرقة كلما ظهرت ، وتغلب في النهاية على كل اتجاه يؤدي الى الواقعية ، والعصرية ، والحوار الواضح والتصوير المنطقي للمشاكل الحالية ، والتي من شأنها ربط المسرح بحياة الناس اليومية . وهذه المظاهر المسرحية الأخيرة تشكل المفاهيم الأساسية للمسرح في الغرب . وفي حين نشهد اليوم في الغرب من ناحية ميولا نحو الأسلوب الآسيوي في تناول المسرح ، نلمسها في مسرحياتنا الهزلية الموسيقية الحديثة ، وأساليبنا التي تنأى باطراد عن الواقعية ، واحتفائنا الحار بالراقصين الآسيويين الذين يفدون على بلادنا ، فانا نجد في آسيا نفسها ، من ناحية أخرى ، وبوجه عام ، مسرحا خاليا من الرقص ومن الآلهة والمخاوف المقدسة التي تشكل الشخصيات الرئيسية ، ولم يظهر هذا المسرح الا بعد وصول الغرب الى آسيا . وبسبب الرقص كانت الحركات الدرامية في آسيا ، حتى عهد قريب جدا ، عقيمة وعشا لا فائدة منه في الكثير من الأحيان .

وفي الهند ، حيث تسيطر مساحات شاسعة من الأرض ، وتعيش مجموعات هائلة من السكان ، تنفصل عن بعضها البعض ، في الكثير من الأحيان ، بسبب العوامل الجغرافية والعنصرية ، نشهد بطبيعة الحال تشكيلة كبيرة متنوعة من العادات الثقافية . وفي كل من هذه المجتمعات سواء اكانت من المزارعين ، وهم الغالبية بطبيعة الحال ، أم من صاندي السمك ، أم من القناصين الذين يسرون عارى الرؤوس ، أم من القبائل البدائية التي يوجد منها اليوم جيوب منعزلة في كل بقاع الهند ، نجد شعبا يعتمد أفرادهم على أنفسهم في طلب اللهو والتسلية ، وتشيع في نفوسهم الحاجة الى اقامة ضرب من الصلة الفاضلة بالطبيعة والعناصر التي تتحكم في حياتهم ومصائرهم . ومن ثم لا توجد اية بقعة في الهند لم يقع أهلها على تعبير راقص يعرضون به لونا من روابط الاستعطاف والشكر بينهم وبين هذه القوى الطبيعية . والرقص في كل أنحاء العالم ، من أكثر مظاهر العبادة التصاقا بفطرة الانسان ، وقد تجلى اليوم ، ولأول مرة ، في القرن العشرين ، في قارة آسيا ، ارتباطه بالسحر ، والابتهاال الى

الآلهة ، وتهدة الاضطرابات النفسية ، حتى لقد أصبح شبيها هيرا على الناس ان يستبعدوه من حياتهم كبعض من الخرافات . ولازلنا نجد في الهند بعض الناس يرقصون في الحقول قبل ان يقوموا بزراعة الارض ، ويرقصون وقت الحصاد ، ولاستدراخ المطر ، ويرقصون ليكف المطر عن الاتهام ، ثم يرقصون احتفاء بحصولهم على قدر وفير من السمك ، وكذا من أجل ابعاد الامراض ، وطرد الوباء ، ومنع المجاعات . ولعل اعظم مثل اسوقه للبرهان على سلطان الرقص على النفوس ، رقصة « بهانجرا » ، وهي رقصة جماعية اداها رهط من اللصوص القنعين ، في زمن ليس بعيد ، بعد ان اغاروا على إحدى القرى ، واغتالوا عددا من الاشخاص ، ونهبوا الاقليم . وثمة مثل آخر أكثر انصالا بالموضوع ، يحكى أن جماعة مقنعة من اللامات « وهم كهنة بوذيون يتبعون الديانة اللامية » قد رقصوا أخيرا في كشمير من أجل « اقامة دعائم السلم في العالم » .

وعلى الرغم من كل هذا فان مضمار الرقص في الهند لم يكن سويا مستقيما . فمع نمو المدن ، تبعاً لانشاء الموانى العظيمة في بومباي ، ومدراس ، وبنكالا ، وغيرها ، وتركيز الوظائف الادارية والصناعات في المدن الكبيرة مثل دلهي ، وبنجالور ، وجامشيدبور ، بالإضافة الى التغيرات التي استحدثتها الاستعمار ، والحضارة الجديدة التي جلبها الغرب ، ضعف ميل الناس الى الرقص ، وقلت الظروف التي تدعو اليه . فالكثير من الناس الذين كانوا يزاولون الرقص ، قد امتصتهم المدن من قراهم المنعزلة واستقروا في بلاد لم يجدوا فيها اية مناسبة تدعوهم الى الرقص ، ومن ثم زالت الحاجة الى الرقص . وفضلا عن ذلك فان هؤلاء الناس قد ازدادت مشاغلم في المدن عنها في القرى . ولعل أهم من هذا وذلك ، انهم لم يعودوا مسئولين عن تلهية انفسهم ، فقد وجدوا بين حشود الناس في المدن عددا كبيرا من وسائل اللهو ، منها جميع ألوان العروض البديلة من الرقص ، كالصور المتحركة ، والراديو ، والسرک، ودور التمثيل ، والكتب ، والمجلات ، والخطب العامة ، وكثير من الجماعات التي تتخذ حرفتها الوحيدة الترفيه عن عقول الناس ، وتسليتهم وتدع المتفرج في جلسته سلبيا ، لايسهم في الاداء . ويتوالى السنين ، قلت الرقصات الشعبية .

كل هذه العوامل ، قد نشطت في مختلف الاتجاهات ، وبدرجات متفاوتة ، فانقصت من أهمية الرقص . وثمة تعقيد آخر عجل بزوال الرقص في الهند ، على وجه التقريب . ففى ثنابا الأعوام المتعاقبة - ومن المستحيل تحديد اللحظة المقصودة في مساق التاريخ ، ولو أن

للمسلمين والبريطانيين يدا في هذا الأمر - بدأ مجد الرقص التليد الذي ادرك مرتبة الكمال ، يتزعزع ويضطرب .

لقد كان الرقص الفن الذي عظم قدر المسرحيات السنسكريتية ، يوما من الايام ، وكان ذلك الاسلوب من العبادة الذي يبجل الالهة ، ويتلأ في داخل الحرم المقدس لكل معبد . وكان تسلية الملوك والملكات والامراء والمهراجات ، وكان الراقصون يقدمون عروضاً مشرقة في كل مناسبة مناسبة . وعلى مر السنين ، اخذ هذا المجد في الافول ، واصبح الرقص من شئون الطوائف المنحلة ، وحسرة تمارسها العاهرات . واضحت المعابد المكرسة للكات الرقص بمنصاتها المبنية بالرخام الاسود خاوية على عروشها . وانزل الرقص من ايدي الرجال ، وصار عملاً تمارسه النساء ، ويستخدمنه في القالب وسيلة للفتنة والاغراء . وفي الجنوب تحولت فتيات « الديفاداسي » ، اى « خادمت الالهة » ، وهن فتيات يلحقن منذ نعومة اظفارهن بالمعابد للرقص امام الاصنام ، فصرن اداة للهو والمتعة ، متعة الكهنة في البداية ، ثم متعة لاي رجل يدفع لهن الثمن . وفي ثورة اخلاقية ، اضطرت منذ سنين مضت ، صديقان يحرم الحاق هؤلاء البنات بالمعابد ، وحرم كذلك ، في حزم وقسوة ، كل الرقصات التي كان يمارسها هؤلاء البنات . ويحدث في الفينة بعد الفينة ، الى يومنا هذا ، ان ينهض جماعات من الاهالي الفاضلين ، حين ينتهى اليهم ان مناطق معينة لم ينفذ اليها هذا القانون ، فيوزعون على الناس بعض الكتيبات والنشرات - كان آخرها يحمل العنوان الآتي : « ديفاداسي : مشكلة الية في كارناتاكا ( في ولاية ميسور ) » . وفي الشمال ذاعت كلمة « نوتشي » ، واشتهرت ، حتى في أوروبا وأمريكا ، كمرادف للمومس الراقصة . واذا أبدى شاب في المجتمع الهندي التقليدي عزمه الذهاب لرؤية « نوتسن » ، انزعج أفراد أسرته ، وهالهم الأمر ، معتقدين أنه سوف يقابل امرأة مومسا . فاذا شخص فعلا الى بيت سيء السمعة ، كان من الثابت ان المرأة التي قابلته قد رقصت له أولا لاستشارة مشاعره .

وفي مستهل هذا القرن اكتشف الشاعر رابندرانات تاغور في الاوبرا الدينية بولاية مانيبور الشمالية الشرقية نمطا من الرقص نقله الى مدرسته في سانتنيكتان . ورحب الناس بهذه الرقصة باعتبارها ، مع الاسف - ، الرقصة المحترمة الوحيدة الباقية في الهند كلها .

وقد قام عدد من مفكرى الهند وقتانها باتفاذ رقص بلادهم من العار الذي لوثه ، ومن وسط تلك الاخلافت الباقية منه . ومنذ اقل من نصف قرن مضى ، نهض بعض الافراد الذين يعملون متفرقين ، وفي

اتجاهات مختلفة ، فى نواح شتى من الهند ، وكل منهم يتبع مصلحة الخاصة ، فشرعوا فى احياء الرقصات التى اشرقت على الزوال . وكلما استطاعوا العثور على رقصة ، راحوا يحيطونها بحمايتهم وتشجيعهم ثم انهم اعدادوا تصميم رقصات اخرى اقتبسوها من التماثيل القائمة فى المعابد والتي تمثل اوضاع الرقص ومجملهم ، بل وملابس الراقصين فى تفصيل دقيق ، واستخرجوها ايضا من المخطوطات القديمة . وكثيرا ما كانوا يعتمدون فى عملهم هذا على فطرتهم وجدانهم تلك التى ورثوها عن اسلافهم .

وبدأت بعض السيدات البراهميات الموقرات يرقصن فى المناسبات العامة . وكانت اولاهن « روكمينى ديفى » Rukmini Devi من كالاكشيترا فى آديار . واخذ بعض الراقصات « الديفاداسى » العظييمات مثل « بالاساراسوائى » يعرضن رقصاتهن على خشبة المسرح امام جمهور من النظارة دفعوا ثمن مقاعدهم ، فى مكان بعيد عن المعابد ، وفى حدود القانون . واتخذ بعض العلماء ، من امثال الدكتور ف. راجافان بجامعة مدراس ، الرقص حقلا للدراسة جدية واعية . وهناك بعض الرواد ، مثل « اودى شانكار » رقصوا خارج بلادهم ، وقاموا بدعاية كبيرة اضفت شهرة وبريقا على اسمائهم ، وولقت مجدا لفن بلادهم . وتبرع بعض الشعراء بثرواتهم لمعاهد الرقص التى انشئت حديثا ، وجمعوا آخر من تبقى من اساتذة الرقص ، وكلفوهم تأهيل جيل جديد من الراقصين . والى جانب كل هذه الحركة المضطربة ، تفضل بعض القادة السياسيين والاداريين من ذوى الصيت الطيب بحضور حفلات الرقص . تكريما للمؤدين ، وكتبوا فى دفاتر الزيارة وفى سجلات المدارس والفنانين ، عبارات تفصح عن تأييدهم وتشجيعهم .

وقد نبع من هذه الحركة ما نعرفه اليوم بتعبير « المدارس الاربعة للرقص الهندى » ، وهى : بهاراتا ناتيام ، وكاتاكالى ، وهما فى الجنوب ثم كاتاك ، ومانيبورى ، فى الشمال . وهذه الاسماء مصطلحات حديثة تعبر عن رقصات قديمة . ويبدو أن الرقص قد تحددت الآن معالمه بوضوح وجمعت قواعده ، وتم فحصه ودراسته . ولم يحدث ابدا من قبل ان استطاع الرقص ان يتخطى الحدود الاقليمية ويعبر المسافات الجغرافية ويصبح واسع الانتشار ، مألوا عند مجموع الشعب ، فى جميع ارجاء الهند ، كما اصبح الآن .

وان اعادة الرقص الى مكانته العظيمة التى كان يحتلها فى البلاد ليعتبر عملا عجيبا ، اشبه بالمعجزات . ان احياء الفنون الراقصة فى اية امة كانت ، عمل شاق ، ليس بالهين . وعلى الرغم من ان المدارس



الأربع كلها ، كما نعرفها اليوم ، مجرأة ، وأثرية ، وبها الكثير من الميوس والنقائص ( وهى فى هذا تشبه خطوات الباليه الكلاسى التى وضعت لها قواعد ثابتة ، وأصبحت مقيدة فى قدرتها على التعبير ) ، إلا أنها قد احتفظت فى ذاتها بحيويتها . وإن الخط المستقيم الذى يمتد منها ويشدها الى الماضى ، فيتيح لها أن تزخرف التماثيل فى المعابد المهذبة وتزين المخطوطات العفنة التى حال لونها ، وكذا علاقتها بأشكال الرقص فى سائر بقاع آسيا ، كل ذلك يربط هذه المدارس بأتقى ألوان التراث الفنى الهندى . وعلى الرغم مما خبره الرقص الهندى من نمو ثم انهيار وتقدم ثم تقهقر ، فإنه يقوم اليوم شاهدا على قوة تلك الفطرة الفنية الأصيلة فى الشعب ، وثبت أن جذوة إتذوق الفنى لم تخدم تماما ، وأنها كانت كامنة متقدة فى روح الأمة وماضيها الجيد .

وفى ضوء النشاط المتقد الذى شاع فى ميادين الرقص فى بضع السنين الأخيرة ، يبدو الحديث عن جذب ينابيع الرقص والدراما حديثا مضللا . فلقد بقى الكثير من هذه الفنون ، ولم يزل الكثير منها تحت الكشف والجلء . ولا ريب أن التمزق الذى أصاب الفنون المسرحية فى الهند حقيقة تاريخية ثابتة ، بيد أن القدر الكبير الذى لم يزل باقيا منها ، ولم يزل يبرز الى الوجود ، يدعو الى الدهش . وقد يكون لدى البلاد الأخرى الهند حقيقة تاريخية ثابتة ، بيد أن القدر الكبير الذى لم يزل باقيا منها ، قسدر من الرقص أو من الرقصات السهلة بتشكيل أو حتى من غير الرقص من الفنون العظيمة ، أوفر مما يوجد فى الهند ، بيد أن الآثار التى تذكر بالماضى لم تزل حية خالدة . لقد اتصلت الوشائج الخفية التى تربط الهندى بتقاليده اتصالا طبيعيا . ونظرا لانتساع رقعة الهند الجغرافية ، فإنه لا يوجد فى أى بلد واحد غيرها قدر أوفر من التباينات والتنوعات ، والآراء المتضاربة التى تعترض الدارسين للحركة فى الفن والباحثين عن المتعة الجمالية .

وليس ثمة من ينكر أن من بين المدارس الأربع فى الرقص ، تعتبر مدرسة بهاراتا ناتيام ( وهذا الاسم مشتق من كتاب بهاراتا فى أصول الفن المسرحى ، وعنوانه بهاراتا ناتيا ساسترا ) ، كما تشاهد اليوم فى مدراس حيث تضم أحسن المربين وأبرع الراقصين ، أهم مدرسة رقص فى الهند . ومن المؤكد أنها ، حتى فى صورتها الحاضرة ، أكثر الأعمال الكلاسيكية الحية احتفاظا بصورتها الأصلية ، وأقدمها تسجيلا فى الوثائق والأسانيد . ويستغرق الأداء الكامل لرقصة بهاراتا ناتيام حوالى ساعتين ونصف الساعة ، وتقدم الراقصة المنردة «الصولو» ، وهى فى العادة امرأة ( فقد بطلت العروض الراقصة التى يؤدها الذكور منذ عدة قرون مضت ) ، سلسلة من الفقرات التى تعرض مجموعة كبيرة

منوعة من حركات الجسم ، وسرعة مذهلة في أيقاعات معقدة تؤديها بقدريتها « ويصدر منها صوت رنان بواسطة خلاخيل من أجراس مشبته في رسغ القدم » ، وتبرهن على قوة تحمل وطاقة بدنية كبيرة تفوق الطاقة البشرية .

وفي وسط العرض الذي تؤديه الراقصة ، تقدم مجموعة من « البادا » Padas ، وهي أغان باللغة السنسكريتية ، أو بلغة « تاميل » ، أو غير ذلك من اللهجات المحلية الشائعة في جنوب الهند ، تجرى أحيانا بطيئة وعاطفية ، وأحيانا متغيرة وفجائية ، مع تعبيرات انفعالية متباينة ، كلها دينية عبادية عميقة في مفزاها . وتترنم الراقصة بكلمات الأغاني متمشية مع من يصحبها في الأداء ، أو تتمم بالكلمات بتحريك شفيتها في سكون ، وهي مع ذلك تصور الغناء بأدق تفاصيله بإيماءات مفرطة تؤديها بقسمات وجهها ، وحركات تشكيلية تؤديها بأصبع يديها وبكفيها الشيء الذي يطلق عليه تعبير « مدرا » Mudras ، فتفسر على هـلـا النوال كل كلمة وكل معنى ، بلغة إيمائية خاصة .

وتحتل « البادا » مكانة خاصة في نفوس الهنود من أهل الجنوب الذين يتمتعون بذكاء ومشاعر مرهفة في مجال البهاراتا ناتيام . وفي حين أننا في الغرب نستحسن حركة « بيرويت » بلوعة مثلا ، أو أداء متقنا لرقصة في باليه كلاسي ، أكثر مما نستحسن قصة الباليه الهزيلة ، فإن الهندي يتفاعل مع فنه بشكل مغاير . فهو يرقب - مستحسنا أو مستهجننا - الأقسام الأولى من البرنامج ، حيث يتركز الاهتمام في البراعة في الأداء ، والتحكم في الحركات الدقيقة ، ومراعاة التقاليد الفنية ، ولكنه يتراخى ويهدأ في جلسته حيث يبدأ انشاد ترانيم « البادا » يقصصها الشعرية . عند هذا يتخذ الانشاد طابعا فرديا ، وينمو لون من الالفة التي تربط بين الراقصة وبين المشاهد . وعندما تقوم فنانة أصيلة مثل « بالاساراسواي » العظيمة في مدراس بأداء « البادا » وهي أغانيها الراقصة المفضلة التي تألفت فيها ، فإنها تضيف على الفن رونقا قل أن نشهده في فن الراقصات في سائر أنحاء العالم .

وتنطوي « البادا » على سر مزدوج : فهي أولا تنقل الى المشاهد معنى كل كلمة ، وجملة ، وعبارة ، بإيماءات حرفية ، وتعبيرات دقيقة تؤديها الراقصة بقسمات وجهها ، وهي ثانيا تشرح عبارات الغناء مرارا وتكرارا بطرق متنوعة ومتباينة تماما . فإذا كانت العبارة التي يترنم بها هي ، على سبيل المثال : « أني أعبدك ، أيها الإله سيفا » فإن الراقصة تصور هذه الكلمات تصويرا حرفيا بحركات يديها واختلاجات وجهها ، ولكن عليها فوق ذلك أن ترتجل غير ذلك من أساليب التعبير ،

كلمة « أعبد » يمكن تمثيلها بتواضع أو بتفاخر ( من ذلك تبجيل المرأة لزوجها ) ، أو بتدين ( كاللنادم الذى يعذب نفسه أو يصلى فى المعبد ) ، أو بأسلوب دينوى إباحى ، حين تداعب الإله ، فى خفر وحياء ، وكأننا هو انسان من البشر . وقد تغضب مع الإله ، وتقلب الفكرة الى عبارة : « اظننت انى لم أعبدك ؟ » . وموجز القول ان الأداء الإيمائى يمكن ان يصور التعبد فى أى صورة من صورته ، روحانية كانت أم دنيوية .

وينطوى اسم أى إله على عدد لا آخر له من المظاهر والأشكال ، تتيح كلها المجال للحركة المعبرة . ولكل إله خصائصه وصفاته المميزة ، وكذا رموزه . فسيما قد يبدو فى صورة حية الكويرا ، أو الثور ، أو نهر الجانج ، أو رمح بثلاث شعب ، أو القمر . وهو ، أى سيفا ، الخالق ، والهادم ، والرافض ، أو المحارب . والتبديلات التى يمكن ان تتخذها أبة لفظة أو جملة لا تكاد تقع تحت حصر ، وفى مقدور الراقصة الباهرة ان تستغلها الى أقصى الحدود الممكنة .

ومن أبدع ضروب « البادا » التى تؤدها الراقصة « بالاسواساى » البادا المشهورة المسماة « كريشنانى بيجان » Krishna ni begane التى تعنى ببساطة « تمال الى أبها الرب كريشنا » ، وفيها فقرة تقول « رأت أمك الدنيا كلها منعكسة فى فمك » . وهنا يصل الأداء الى ذروة من ذراه ، اذ يظهر الإله كريشنا فى صورة طفل خبيث ، وتدعوه الراقصة إليها ، وتنحنى إليه ، وتحديق فى عينيه ، فتثور فى نفسها عاطفة الحب ، حب الأم لوليدها ، وتحيط وجهه بكفيها ، وتميل عليه لتقبله . وفى هذه اللحظة تحس بأنها انما تقبل رجلا لا طفلا ، فترتد ، وقد ازعجها ذلك التحور الذى طرأ فى العلاقة بينها وبين الطفل . لقد أصبح الإله عشيقا . ويوضح هذا المثال الى أى حد يمكن ان ينأى التمثيل أو وسيلة التعبير عن النص الأصيل البسيط ( ويسمى ذلك أبهينايا abhinaya باللغة السنسكريتية ) . ولكن حرية الابتكار والتصرف المتاحة للراقصة التى تؤدى « البادا » تشكل فكرة من أعظم الأفكار التى أدخلت فى فن الرقص .

وقد تبدو « البادا » لأول وهلة ، فى نظر الأجنبى ، تركيبا شديدا الكثافة بعض الشيء ، من الوجهتين اللغوية والدينية . بيد ان الأجنبى اذا استصحب مترجما خيرا بقنون الرقص ومتصلا بها ، واعتاد سماع ما يلقبه عليه من شرح وتفسير ، فان ذلك يتيح له ادراك ما فى النص الأصيل من جمال ، ويتيسر له بهذه الوسيلة أن يشهد عرضا ، ويتمتع بما يرى ويسمع ، ويتفاعل مع كل ذلك مثلما يتمتع أى مشاهد آخر

عارف بدقائق المرض . والفرق في ذلك بين الاجنبى ( الأمريكى ) وبين الوطنى ، ان الاول يسمع بالانجليزية ما يسمعه الآخر بالسنسكريتية أو التاميلية ، أو بلفسة تيلوجو أو كاناريس . على أنه مهما اختلفت اللغة ، فان لغة الایماء عالية ، واساليب الفهم العقلية واحدة - ولا ريب - منذ كل البشر ، ويجدر بالاجنبى ان يتبع قاعدة عامة تصحح في كل بقاع آسيا ، ذلك ان يكون حصيفا كل الحصافة عندما يركن في البداية الى فطرته الغنية . فالفرق الاولى التي تقوم بين الفنون الاسيوية والغربية فروق هائلة . فاذا لم تكن قد تعرفت تعرفا كافيا بالاصطلاحات والرموز ، واكتسبت الشعور باللمسة الجمالية الصحيحة في الفن الاسيوى ، كان لزاما عليك ان تعتمد على أحد التراجمة . ولم أسمع أبدا رأيا مستهجننا في احدى الصور الدرامية أو الراقصة العظمى في آسيا ، اللهم الا من انسان مادی في سجيته ، لا يتلوق فنون أمته ، أو من اجنبى دخل المسرح الاسيوى بمفرده ، من غير دليل يشرح له مايعرض امام ناظره . وقد سمعت بالمثل اناسا يطنبون في مديح راقصة ، لانهم سمعوا شرحا صادقا لما تؤديه ، وآخرين يهجون برنامجا لانهم لم يتوضحوا ما شاهدوه ، استيضاحا يتيح لهم فهمه واستيعابه .

ومشهد الرقص في آسيا يشير في الغالب وبطبيعة الحال مشاعر المتفرج الغربى ، الذى اعتاد ان يشهد في مسرحه في الغرب رقصا فيه كابة ورتابة أكثر مما في الرقص الاسيوى . بل ان رقصة « بهاراتا ناتيام » التي تعتبر من أكثر الرقصات الاسيوية تقيدا بحدود وقواعد ثابتة ، لانها رقصة فردية « صولو » وتؤدي في ثوب واحد لا يتغير ، تبدو مع ذلك في نظر الغربى خلابة ومثيرة . فالراقصة تصيغ راحتي يديها ، وباطن قدميها ، ودائرة واسعة بين حاجبيها ، بمسحوق أحمر يراق من مساحيق الوجه . لها ثوبها « السارى » الذى يلتف بجسمها وفخذيها ويشد عليها ، فانه مطرز بالذهب ، وتمتيز فيه بإسراف الوان . نمطية صاخبة . اما جواهرها فلها جاذبية خاصة . وتستطيع الراقصة ان ترتدى ما يحلو لها من الخواتم في أى اصبع من اصابعها ، ومن الاساور في معصمها ، والاساور الذهبية حول مرفقيها ، وتثبت الجواهر في اذنيها ، في حلقة الأذن ، وفي الجزء العلوى منها أيضا . ولابد لها ان ترتدى في احدى فتحتي انفها ماسة أو باقوتة ، وكذا دلالة لامعة تعلق من الفصوص الذى يقصل بين فتحتي الأنف . وتثبت في الجزء السفلى من منتصف شعر رأسها ، صفا من الماسات تؤدى الى قطعة بفضاوة عريضة من الذهب ، مرصعة بالأحجار الكريمة ، تتدلى وتغطى أعلى الجبهة . وترتدى خلف رأسها صفائر من زهور الياسمين ،

والأفحوان الأصفر ، والياسمين الأحمر ، والمسك الرومي ، تلف على شكل سلسلة تنحدر على جديلة طويلة من الشعر . وتدل كل هذه الزينة على مقدار احترام الراقصة للآلهة . والعرض المنسق الذي يشهد بأن جميع إجراءات التجميل والعبادة قد اتخذت احتفاء بالآلهة ، تزداد قدسيته خلال طقوس الرقص المقدسة . أما الموسيقيون ، وهم دائما من الذكور ، فانهم يضيفون مزيدا من الروعة والبهاء على مظهر المسرح ، فيضعون خرزات لامعة تتلألأ على حلقات آذانهم المثقوبة .

وبعد ان تؤدي الراقصة فقرات « البادا » ، تخلد الى الراحة ، لتستجمع قواها ، ثم تؤدي فقرات أخرى من الرقص الفني ( التكنيكي ) الإيقاعي الخالص . ويختتم العرض برقصة « تيلانا » Tillana وهي من أقوى وأغنى الحركات الراقصة البحتة . والتيلانا في العادة رقصة قصيرة تنفجر على خشبة المسرح بانحناءات وتمايلات سريعة ونشيطة ، وبسمات مفاجئة ، وقفزات متماثلة أماما وخلفا ، ويمينا ويسارا ، وتنتهى بصليل الصنوج ، وصيحات المنشدين ، وقرع الطبول بالأيدي ، وجلجلة الأجراس المعلقة في خلخل الراقصات البراقة . ورقصات التيلانا لا تحكى أية قصة ، ولا تصور أى شيء ، وتؤدي بمصاحبة غناء لا معنى له ، لا يتقيد في الغالب باللحن الموسيقى . ويضفى الرقص بهجة ومتعة على تلك الرجفة الغريبة التي تعترى الحاضرين عندما تشيع في وجدانهم النشوة الدينية التي تعتبر ذروة الانفعال في النفس البشرية عندما تنسجم مع آلهتها .

وعلى طول الساحل الغربي لجنوب الهند ، في إقليم مالابار ، نجد مسرحيات كاثاكالي Kathakali الراقصة ( ولغة كاثاكالي تعني : الحركة التي تحكى قصة ) التي تشكل المدرسة الثانية من مدارس الرقص الأربع في الهند . ولم تعرض من هذه الرقصات ، في خارج موطنها الأصلي الا القليل النادر من العروض المنقحة المتفرقة ، وذلك بسبب مناظرها الغريبة غير المألوفة وسط الشواطئ الرملية ، ونخيل جوز الهند ، وساحة المبد المظلة بالأشجار ، واستحالة عرضها في أضواء المسرح الوهاجة . وقد قل ونذر عرضها ، حتى في موطنها الأصلي . والحلت الفرقة التي كان مهرجا ترافاكور يعينها قبل ان تندمج الإمارات في اتحاد الهند ، ويزول سلطان الامراء ، وتنتزع منهم اموالهم . واليوم تنفق القرى ما يفيض من نقودها على ألوان أخرى من اللهو ، اما الكثير من الراقصين التقليديين فقد امتصتهم من أخرى خلاف الرقص تضمن لهم حياة أكثر استقرارا .

والكأن الوحيد الذي يمكن فيه مشاهدة عروض منتظمة لرقصات

كاناكالى هو مدرسة الشاعر « فالاثول » فى كيرالا كالا ماتدالام ، حيث تعرض فى اروع صورها ، وفى بيئتها الأصلية . ولكى يصل الانسان الى هذا المكان ، لابد له ان يطير الى « كوشين » فى قلب مالابار ، ثم يسافر ثلاث ساعات فى قطار السكة الحديدية حتى « ثورانور » ، يمضى بعدها على قدميه أو يركب عربة يجرها ثور ( وقد يجد عربة أحد موظفى البلدة أمام محطة السكة الحديدية مستعدة لنقله ) مسافة ميل آخر فى داخل الاقليم عبر النهر ، حتى قرية شيرونوروشى حيث توجد استراحة بسيطة للضيوف بجوار المدرسة . ويستطيع الزائر ، فى اوقات الفراغ ، ان يشهد صفار الراقصين وهم يتدربون على الرقص طول النهار - وتدريبهم قاس يتطلب تدليكا طويلا لتليين الجسم حتى يستطيع ان يؤدى الأوضاع الصحيحة - ويستطيع ان يطلب فى المساء عرضا باللباس الكاملة مقابل حوالى خمسة وعشرين دولارا ، ويستطيع ان يكلف الراقصين بعرض مشاهد معينة من الراماياتا والماهاراتا ، بل ويتقن النمط الذى يريد رؤيته من بين الفقرات - من مشاهد غرامية ، تعرض غراما لقي ثوابه أو غراما ضاع وفشل ، أو بعض وقائع الأبطال ، أو مشاهد قسوة ودم مهراق ، أو متتابعات راقصة خالية من القصة .

وثمة اربعة مظاهر قد تفجأ الغرب حين يشهد رقص الكاناكالى لأول مرة ، وحرى به ان يتهيا لهذه المفاجأة . واول هذه المظاهر ان الراقصين كلهم من الذكور . ويقوم الصبية بادوار النساء ، بوجوه مصبوغة باللون الأصفر ، ونهود صناعية ، وقطعة عريضة من القماش تغطى رؤوسهم فتخفى شعورهم القصيرة ( وقصر الشعر هنا نسبي ، حسب المعايير التقليدية الهندية ) .

وثانى هذه الظواهر ان المكياج الذى يعمل لبعض الشخصيات من قبيل الشياطين والآلهة والقردة ، غريب ومخيف . وفى يوم العرض ، يبدأ عمال المكياج عملهم منذ الصباح المبكر ، ويواصلون العمل الى ما بعد الظهر ، ويظنون انواع الطلاء ( وقد اعتادوا طحن حجر الازورد ومزجه بزيت الخردل فينتج لونا أزرق خاصا ) ويستخدمونه لتعويه شكل الراقص الممثل ، فيرسون بثودة وعنابة اشكالا مختلفة تجري فى خطوط مجمدة وملتفة ذات ألوان سود ، وبرتقالية ، وحمرة ، وزرق ، فوق الخدين والجبهة . اما بالنسبة الى الشخصيات الاخرى ، فانهم يلصقون دوائر من ورق مقصوص على عظمى الفكين . واخيرا يدفع الراقص بلرة صفرة قى داخل كل عين من عينيه فتسبب للتو التهابا فى مقلة العين كلها واحمرارها ، الأمر الذى يضيف مزيدا من التعبير

المربع الذى يتجلى على وجه المؤدى . وفى ختام هذه التجهيزات الدقيقة ، تنطمس معالم وجه الراقص ، ويختفى مظهره الاصلى تماما .

أما الامر الثالث الذى سوف يدهش الزائر الاجنبى فهو ان الملابس ليست غريبة فحسب ، وانما تكاد تكون زيا موحدا رتبا . فجميع شخوص المسرحية على وجه التقريب يرتدون تيجانا واكاليل من دوائر ملونة ، مرصعة بشقفات من مرايا لامعة ، وكلهم يلبسون سترات ذات اكمام طويلة يخيطون عليها بضع ياردات من شرابيب ملونة . والجميع يلبسون نطقا ونقبات تحتية متموجة من نسيج قطنى ابيض . ويتدرب الراقصون ويعيدون التمرين والتجربة وهم شبه عرايا ، الشيء الذى يلائم طبيعة الاقاليم الاستوائية ، ويتيح رؤية حركة كل عضلة فى الجسم ، ولكنهم حين يؤدون العرض الحقيقى ، يغطون اجسامهم باردية ثقيلة ، فلا تبدو منها للعيان سوى ايديهم وارجلهم .

واما المظهر الرابع الذى يجب له الغريب ، فهو هدير الطبول الذى يصم الاذان ، والذي يبدأ قبل افتتاح العرض بوقت طويل ، ويستمر طوال العرض ، ولا يكف الا فى ساعات الصباح الاولى حين يتوقف العرض . اما الطبالون الذين يقرعون طبولهم بشدة ومثارة ، وبكل ما أعطاهم الله من قوة ، فانهم يتولون هذا العمل بالمناوبة . فاذا كل احدهم وخارت قواه ، حل غيرة مكانه وواصل القرع العنيف الذى تتطلبه الاوزان الإيقاعية .

وتجرى عروض الكاتاكالى حول حامل بارتفاع خصر الانسان به مصباح مملوء بزيت جوز الهند ، وبه فتائل من القطن ملفوفة باليد . وبضوء المصباح العرض ، وهو بديل من الاضواء السفلية . وكلما تاهب راقص لان يؤدى حركة هامة ، اندفع صوب المصباح واثار الهواء المحيط به ، فنتاجج الفتائل المشتعلة ، وتضئ وجه الراقص الشيطاني الغريب ، وعينيه الحمراءوين المرتجفتين ، وعضلات ذقنه وخديه المرتعدة .

وكاتاكالى هى الرقصة الوحيدة فى الهند التى تستخدم اى شكل من الستائر ، ولكن الستارة تستعمل بطريقة فريدة خاصة بهذه الرقصة ، ومغايرة كل المغايرة لوظيفتها التى تختص بها فى المسرح الغربى . وتتكون الستارة النمطية لهذه الرقصة من قماش عريض مستطيل الشكل ثلاثى اللون ، بشده بين خشبة المسرح والمصباح اثنان من عمال المسرح فى ثياب عادية ( وصدورهم غاربة ) ، اللهم الا من ثلاثة خيوط هندوسية فوق الكتف ، وقلادة من بدور البلسم ، ومژر طويل

مثنى من نسيج قطنى أبيض ) . ويقف الاثنان ثابتين لا يتحركان ، وهما مسكان بالستارة المشدودة ، فى حين يؤدى الراقصون سلسلة من الرقصات وراء المسرح . وعندما يتأهب راقنا أو راما للقيام بدخلة غاضبة ، فانهما يؤديان مجموعة الحركات المربعة المثيرة للمشاعر التى تسمى باللغة الدارجة « الطلوع على الستارة » ، فتسكك الشخصية بدستارة وتشدها بكل قوتها ، وتهزها أماما وخلفا ، حتى يتحرك الهواء حول المصباح ، فيتوهج اللهب توهجا خطرا ، ثم يجرى بديه المزودتين بمخالب فضية طويلة ومقوسة ، على طول الستارة ، وهو لم يزل يخفى وجهه ، ويدق قدميه بصوت عال يجلجل صفوف الأجراس المثبتة على ساقيه والتى تحيط برسفيه وبقبضة رجله . وعندما يحدث التوتر اللازم ، يظهر أخيرا تنكره المربع . وما أن يبدأ الرقص الحقيقى ، حتى تهوى الستارة على الأرض ، ويسحبها أحد الرجلين جانبا ، الى أن تدعو الحاجة اليها عند البدء فى عرض مشهد جديد هام .

والكاثاكالى رقصة يؤديها الرجال ، على النقيض من البهاراتى ناتيام التى هى فن نسوى فى جوهره . وحركات الكاثاكالى فيها مبالغة وإفراط ، وفى خطوطها فخامة وثبات ، وفيها قفزات هائلة ، بل وفيها لحظات يثب فيها الراقصون عاليا فى الهواء ثم يقعون على الأرض ، وقد شدوا الساقين وباعدوا ما بينهما . ولا يتكلم الراقصون أثناء الأداء ، اللهم الا بضع صرخات حادة يطلقونها فى الفينة بعد الفينة . اما العازفون الذين يقفون خلفا ويدقون أجراسهم وصنوجهم ، فانهم يترنمون بالقصائد الشعرية يرسلونها الى أذان الراقصين ويصفون خلالها حركاتهم ، ويحثونهم على أداء أعمال أعظم وأضخم من ذى قبل . اما يدا الراقص فانهما نشيطان لا تكفان عن الحركة طول وقت الأداء ، وتصوران بوساطة « المودرا » mudras (١) والإيماءات كل كلمة يلفظها الفنى . وهناك أوضاع معينة للأصابع وحركات للأيدي لا تعبر عن الأسماء والصفات فحسب ، وإنما يتركب منها فوق ذلك تشكيلات ، تعبر حسب التقاليد المتعارف عليها ، عن الظروف وحروف العطف ، وتصارييف الأسماء . وإى راقص قدير متخصص فى رقص الكاثاكالى يعرف حوالى خمسمائة من هذه الحركات الرمزية ( المودرا ) ، ويستطيع اذا ارتجلت له جملة ، أبة جملة ، أن يصورها فى التو واللحظة ، بل وأتت لم تفرغ بعد من الكلام ، وذلك بلغة الإشارات الخاصة بالرقص .

Mudras (١) المودرا

أوضاع اصطلاحية للأصابع يعبر بها الراقص عما يرميه

من إلماني .



والمرأة الوحيدة التى درست الكاتاكالى دراسة عميقة واعية هى راقصة البهاراناتيام ، « شانتاراو » Chantaroo التى ظهرت فى نيويورك ، وحظيت بنجاح مرموق . وان أنوتتها فى رقصة الكاتاكالى - التى يختص بها الرجال فى الأصل - لتضفى انعكاسا جماليا يحرك الوجدان بصورة غير عادية . وتمثل الباليهات الفريدة التى أبدعتها فى أسلوب الكاتاكالى ، بلا مرء ، أدوع الأعمال فى مضمار الرقص الهندى الحديث ، منذ الأعمال التى ابتكرها « أودى شانتكار » .

وتنتسب « الكاثاك » Kathak ، وهى ثالث مدارس الرقص الهندية الأربع ، الى شمال الهند . وتحافظ مدينة « لاكنو » Lucknow فى إقليم « أوتار براديش » ( سابقا الأقاليم المتحدة ) على المدرسة الهندوستانية فى الموسيقى التى تتضمن قسما خاصا بهذا الأسلوب من الرقص ، تدرس به أحسن التقاليد . و « جيبور » المركز السياحى فى « راجاستان » المشهورة فى الغرب بجواهرها المحلاة بالمينا وقصورها الوردية اللون ، ولعبة البولو الشائعة فيها ، وأميرها ( المهرجا ) اللطيف السمائل ، تعتبر من الوجهة الفنية موطن نفر من أبرع فناني الكاثاك فى الهند . وتتشط منافسة شريفة بين لاكنو وجيبور فى امتلاك أحسن الراقصين . والفرق بين الأسلوبين دقيق للغاية . ويعتمد تفصيل الأجنبى المبندىء فى دراسة هذا الرقص ، على شخصية الراقص أكثر مما يعتمد على الفروق المعقدة الموجودة بين الخطوات والحركات النوعية والتى يميزها الخبير المواطن ويجدها فروقا ضخمة .

وكان القسم الشمالى لبلاد الهند أول منطقة غزاها المسلمون . ومن الشمال توافد المغول الأشداء فحكموا البلاد . وكانت الدعوة الى الاسلام وثقافته قوية ساطعة فى رحاب حكام المسلمين . وتعرضت الهندوسية مع فنونها وعاداتها لتغييرات كبيرة فى هذه البقاع أكثر مما تعرضت له فى البقاع الجنوبية ، حيث تقوم مسافات شاسعة تفصل الحكام المسلمين عن رعاباهم . وكان غزو الهند فى البداية حربا دينية مقدسة ، وحرمة الاسلام تمثيل الله أو تصويره وتصوير خلائقه من بنى الانسان . والدين الاسلامى قبل كل شئ دين جاد وحازم . ولم تزل المساجد فى الهند ، حتى يومنا هذا ، تضم حجرات خالية ، تلقى فيها مواظ تدعو المؤمنين الى الأخلاق الحميدة فى حياتهم وسلوكهم . والمسلم حين يصلى يستقبل بوجهه مدينة مكة . وقد حرم الرقص فى العالم الاسلامى كله - ( على الأقل من الوجهة النظرية ) ، فقد كان من المستحيل إبطاله عملا ) - ليس لأنه من عوامل إغواء وإفساد الناس فى حياتهم الاجتماعية فحسب ، وإنما لأنه يشبه كثيرا عبادة الله فى

صورة البشر . وكان هذا الأمر الآخر هو تماما القصد من الرقص الهندى ، اى تمثيل الاله ومحاكاته ، وتقليد حركاته فى السماء ، وادائها امام عباده الصالحين فى الأرض .

وهكذا فانه بينما كانت الفنون الهندوسية فنونا تصويرية تترامى الى درجة الشهوة الحسية ، كانت الفنون الاسلامية طاهرة أو تكاد فى تجريدتها . وقد تألفت هذه الفنون فى مجالات الموسيقى والعلوم الرياضية ، والعمارة ، والزخرفة . والكاثاك هو تزواج فى الرقص ، مثالى ، أو ممكن التنفيذ ، بين هذين المذهبين الدينين المتضاربين . فأسلوب الرقص فى شمال الهند ، الذى صادفه المسلمون فى بداية الأمر ، أسلوب داعر يحرمه الدين الإسلامى ، بيد أن الديانة الهندوسية لم تكن عقيدة واهية متهاكمة عرضة للاندثار . ومن ثم فانه كلما زاد احتكاك الحكام بالمذاهب الهندوسية ، واصطبغوا بالطابع الهندى ، زادت مكانة الرقص رسوخا فى قلوب الشعب . ونتيجة لذلك تحولت الكاثاك ، وهى الرقصة الهندوسية القديمة - الى تمرين رياضى يتطلب اهتماما عقليا خالصا لا اثر فيه للعاطفة .

والكاثاك ، بصورتها الحالية ، تتضمن بضع مئات من الأوزان الإيقاعية ، وبعضها لا يزيد فى طوله عن بضع « مازورات » ، والبعض الآخر معقد تعقيدا هائلا ، يستوعب زهاء مائة مازورة تنتظم أكثر من ألف وحدة . هذه الإيقاعات يترنم على وقعها مغن يجلس بالقرب من قارع الطبل ، مستخدما مقاطع خاصة توضح كل النبرات ، والوقفات ، والوصلات ، والموازين الخارجة ، وتأخيرات النبر . وينفذ هذا النمط بالتكات والطرقات والدقات على الطبول فى صورة الإيقاع الصوتى . ثم تدق الراقصة الوزن الإيقاعى بقدميها ، وتزخرفه بحركات فنية مطورة الأسلوب ، تؤديها بجسمها وذراعيها . ويستطيع النظارة ، بواسطة رنين الأجراس المثبتة فى عرقوبى الراقصة ، أن يدركوا أى انحراف تقتربه عن النموذج الإيقاعى الذى يرسمه لها المغنى وقارع الطبل . ويجلس المتفرج جلسة الحكم ، يترصد أى خطأ تقع فيه الراقصة . ولما كانت الإيقاعات تقليدية ومألوفة لدى كل فنان خبير ، فان المغنى والراقص والطبل ينسجمون أحيانا ، من تلقائهم ، خلال العرض ، مع النمط الإيقاعى ، اثر إشارة طفيفة أو حركة تنبيه تبنى لهم فى مستهل الأداء ، وكانما يتم ذلك بفطرتهم . والفنانون المتأزنون ، من أمثال « أخوان ماهاراج » يرتجلون من وقت لآخر إيقاعا يتضاد مع إيقاع المازفين ، وفى نهاية هذا التركيب الإيقاعى يوفق الجميع فى أداء الوزن الصحيح أداء متقنا .

والنظارة فى عرض الكائنك ، ينصتون اكثر مما ينظرون . وثاقد الرقص الكفء يفضل أن يتخذ جلسته وعيناه مغلقتان . ويتكون برنامج الكائنك برمته من هذه الإيقاعات التى تتتابع ، الواحد فى اثر الآخر ، وتندرج من البسيط الى الصعب . وتقف الراقصة فى منتصف الساحة ، ولحهما يرتعش ، وهى تضرب الأرض بقدميها فى قوة وثبات الأرضية فى الغلب يكسوها البلاط لمضاعفة الرنين ) ، ويزداد النمط الإيقاعى الموزون فى سرعته وتعقيده . أما عدد الحركات التى تستخدمها الراقصة خلال هذه الإيقاعات فإنه محدود . وتترجح الذراعا فى الهواء وترسمان فيه صورا غير مجسمة ، وتشكلان مع الجسم هيئات وأوضاعا بديعة . وتلف الراقصة جسمها فى عدد متلاحق من الدورات دون أن تبعد عن البقعة المحدودة لأدائها فى وسط المسرح . ويصاب المتفرج بالدوار من هذا المشهد ، اذ تبدو الراقصة وكأنها شبح يدور فى دوامة .

وبعد فاصل مناسب من هذا الرقص ، ينقلب العرض فيصبح تمثيلا خفيفا بتقديم بعض مشاهد « الجات » ghats التى تخفف من انتباه المتفرج الحاد وتركيزه الشديد ، بسبب ذلك العدد الكبير من الإيقاعات المتتابعة المقعدة . و « الجات » توزع فقط بحركة درامية نوعية - من ذلك نسوة يحملن قدورا على رؤوسهن ، والأها ينفخ فى الناي ، وسيدات يتجولن فى الحديقة - وهى ، اى « الجات » التراث الهندوسى الوحيد الذى بقى لهذه الرقصة التى تطورت فى ظل الاسلام .

بيد أن بعض راقصات الكائنك ، يختمن أداءهن حسبما يبدو لهن ، فيجلسن أمام النظارة ، ويترنمن بما يسمى « الفزل » ، وهى أبيات شعر قصيرة ، ويرتجلن حركات غامضة خلال غنائهن ، وتختتم كل غنوة بعسارة تتلاعب فيها الألفاظ بأسلوب فجائى ، أو يزدوج المعنى ، ولا ينكشف هذا الازدواج الا مع البيت الأخير الذى يعبر عن معنى يختلف كل الاختلاف عن المعنى المتوقع . وقد شرح لى ذات يوم أحد المحمسين لرقص الكائنك هذا التقليد بشعر ارتجله ، فقد تذكر منظر القصر فى عرض كائنك التقليدى ، وراح يقول : « يا لجمال الملكة ، فوجهها مستدير ، وحسنها للاء ، ينير ظلمة الليل » ، ولكن فى هذه اللحظة التى قد يعتبر فيها هذا الشعر متطاولا على الذات الملكية ، أضاف الشاعر قائلا : « انها ملكة الليل - القمر » ( وهنا أيضا إبنى اللغة الهندية تلاعب مستتر فى الألفاظ ، وهو مثال نمطى « للفزل » ذلك أن « ملكة الليل » لفظة هندية تعبر عن الياسمين الذكى الرائحة ) .

والأداء بالأيماء في رقصة الكانك لا ينال ما هو أهل له من الاحتمام والتقدير ( كما أن « البادا » يبالغ في ادائها ) ، وليس في الرقصة أي « مودرا » واضحة أو تنتمي الى عرف متبع . والكانك صورة مخففة لغاية لما كانت عليه الرقصة في الماضي ، حين كانت على ما يبدو شكلا نمطيا دقيقا وتعبيريا من أشكال الرقص . بيد أن هذا التخفيف يضي على الكانك تكملة خاصة فريدة في نوعها في الهند ، ومن العسير على الإنسان الذي يتفوق حلاوة هذه الرقصة بعد أن يشهد عرضا يقدمه فنانون من أمثال « شامبو ماهاراج » أو « بريجو » ابن أخيه ، أو « كوماري روشان » وهو فنان شاب ، أو العرض الناري المبهرج الذي أدته نجمة السينما « سيتارا » أن يفقد هذا المذاق الذي خبره .

و « الكانك » اسم جديد أطلق على الرقصة القديمة المعروفة باسم « نوتش » nautch ، وهي من أكثر أشكال الرقص الهندي القديم غواية وحطة . ويبدو الفزل الذي يتضمنه هذا النوع من الرقص ، في نظر الأجنبي ، غامضا بعض الشيء . بيد أن المسلمين قد اعتبروه مثيرا للفرائز الجنسية ، فامتنع النساء عن أدائه ، اللهم الا في بيوت الدعارة ، وحل محلهن الفتيات من الذكور ، في الكثير من الأحيان ، في قصور الأمراء . وفي الحفلات العامة كان الفلمسان الأبقاع يقومون بأدائها ، في البداية ، بصورة لا تفصح عن أية فكرة جنسية . على أنهم ما لبثوا قليلا حتى راحوا يحاكون حركات الإناث الناعمة ، ويدقون الإيقاعات ، ويمثلون في أدوار « الجات » مشاهد الحب الرقيقة المتوارية بعض الشيء ، في غنج ودلال ، وكانهم فتيات حقيقيات . وكثيرا ما يتحدث الشعر في بعض مواضعه عن الحب على أنه فتي ، في حين أننا نعلم ، من العرف والسياق أن المقصود حقيقة هو امرأة . والسبب في هذه التورية أن الإشارة الصريحة الى العشق والى المرأة كانت على ما يبدو مثيرة للمشاعر العاطفية أكثر مما يليق .

واستمر الميل الى استخدام كل من الذكور والإناث في أداء هذه الرقصة أمدا طويلا . ورقصة الكانك اليوم هي الرقصة الوحيدة في الهند التي لم يزل يؤديها ، حسب التقاليد ، راقصون من الذكور أو من الإناث . وباستثناء الكانكالي ، والرقصات الشعبية ، التي تعتبر من ألوان النشاط الاجتماعي التي يؤديها كل أهالي القرية ، والمشاهد الجنسية المهمة في رقصة الكانك ، فإن الرقص في الهند ، كما تطور في الوقت الحاضر ، فن يحترقه النساء . ومع أنه ليس عارا على الرجال في الهند أن يرقصوا - ولعلنا نجرؤ على القول بأن هذا العار أقل شأنا في الهند منه في الغرب - فقد أصبح اليوم أمرا عاديا ومقبولا

أكثر من ذى قبل ، أن يكون للمرأة السبق فى هذا المضمار . ولست اعرف مثلاً أى نجم سينمائى من الذكور يرقص ، فى حين أن كل ممثلة لابد لها ، أن عاجلاً أو آجلاً ، أن تؤدى على الأقل بضعة خطوات من الرقص . وقد ثار فى السنوات الأخيرة جدل شديد حول مدى صلاحية الرجال فى أداء رقصة « بهاراتا ناتيام » مع أن كل شواهد الماضى تؤيد هذه الصلاحية . وهذا التأييد الشديد فى الهند كلها لرقص المرأة امر يبعث حقا على الدهشة ، اذ أن جميع مدربي الرقص بلا استثناء من الرجال . ومهنة التعليم فى أغلب بقاع الهند وراثية ، وقد قام الآباء جيلاً بعد جيل بنقل أسرار مهنتهم الى أبنائهم . ومن الغريب أن نفرا من اعظم معلمى الرقص فى الهند اليوم لم يؤدوا فى فصولهم خطوة رقص واحدة ، وإنما لم ينفكوا يخرجون نجوم هذا الفن من بين تلميذاتهم الراقصات . وقد لا تباشر الراقصة أبدا مهمة التعليم ، فى حين يواصل ابن مدرستها مهنة أبيه التقليدية .

أما مدرسة الرقص الرابعة ، وتدعى « مانيبورى » Manipuri فانها تتفرع من الرقصات التي كانت تزاوّل فى إمارة « مانيبور » التي اندمجت أخيراً فى إقليم آسام ، فى أقصى شمال الهند ، على حدود بورما . ومانيبور بعضه واد وبعضه صعيد . فالصعيد ، وتبلغ مساحته ٥٧٠٠ ميل مربع ، جبلى فى معظمه ( وأعلى جزء فيه هو أكثر اجزاء سلسلة جبال هملايا انخفاضاً ) ، ويسكنه قبائل من أهل البلاد الأصليين ، عراة الأجسام ، من صاندى الرؤوس البشرية ، ويطلق عليهم بصفة عامة اسم « ناجاس » Nagas ( وتختلف رقصاتهم الشعبية عن بعضها البعض ، وكل رقصة منها وحدة كاملة ) . أما الوادى فمساحته ٧٠٠ ميل مربع فقط ، ويسكنه شعب متحضر فنان بدرجة عظيمة مدهشة .

وفى هذا الوادى ، وإلى جوار التلال المتربة البنية اللون ، وعلى مسافة كبيرة من تلال زرق معتمة أعلى من التلال القريبة ، وتحت قبة سماء فسيحة رائعة ، يخيل للإنسان تحتها أنه فى جنة الخلد مقيم ، يعيش شعب لأفراده بشرة صافية ، وسعات مغولية ، وشمالل لطيفة حلوة . ويتنوع زهم من ازار بليس فى المناسبات العادية وفى داخل البيت ، الى ثقبه رسمية ارجوانية اللون مخططة ، تتدلى من الصدر حتى الركبتين عند النساء ، ومئزر رفيع أبيض اللون يحيط بأرداف وسيقان الرجال .

وعندما يصل الزائر الى مدينة « إيمفال » العاصمة ، حيث قصر المهرجا ، يبهره للتو مروح الناس ، وروعة المناظر الطبيعية ، وبرودة

الهواء الذى ينعش النفس ( والوادی على ارتفاع ٦٠٠٠ قدم ) . ويتمتع الاقليم بطبيعته بمطالب الحياة الرئيسية ، ويقدر وافر من الكماليات : اذ تزخر تربته بالأرز والخضروات ، وتكثر الطيور التى يؤكل لحمها ، وطيور الصيد البرية ، ومن حاصلات الاقليم القطن ودودة القز ، وتتكاثف اشجار الغابات على سفوح التلال ، وتنمو نباتات النيلة والشاي نموا طبيعيا تلقائيا ، وينمو الحشيش فى كل مكان دون اية رقابة . ونباتات الفصيلة السحلبية ( الأوركيدات ) معتازة بشكل غير عادى ووفيرة للدرجة أن الحكومة تحرم تصديرها خوفا على سوق الزهور الهندية من الانهيار . بيد أنه لا توجد سمة من بين سمات الفردوس التى تتجلى فى مانيبور أشد حيوية وأعظم حسنا وبهاء من فنونها المسرحية .

وقد حافظت مانيبور ، حتى اليوم ، ولعدة قرون خلت ، بمستوى عال ، علوا كبيرا فى فنون الموسيقى والرقص والدراما . والبلد الوحيد الذى يمكن أن يقارن بها فى درجة البراعة الفنية القومية – على ما أعلم – هى جزيرة « بالى » فى أندونيسيا . وقد اكتشف رابندراناث تاغور اقليم مانيبور فى عشرينات هذا القرن ، واحضر منها الى مدرسته أول معلم للرقص المانيبورى غادر موطنه مانيبور . وبين عشية وضحاها ذاع صيت مانيبور . ولما وفق هذا المعلم الأول فى رسالته ، غادر مانيبور غيره من المعلمين سعيا وراء الحظ فى كالكوتا ، ودلهى العاصمة ، وبومباى العاصمة التجارية . وسرعان ما انتشرت شعبية هذا اللون من الرقص فى كل مكان ، وأصبح الرقص المانيبورى يمارس بأشكاله المختلفة فى كل اجزاء الهند التى يجرى فيها الرقص ، والعلة الرئيسية لتلك الجاذبية وذلك التقدير ، هى سهولة فهمه . وهو فى ذلك اقل الرقصات الهندية صعوبة فى الأداء . وقد أصبح عموما متعة هواة الرقص .

اما فى مانيبور نفسها ، فان الرقص المعروف فى الدنيا كلها باسم « مانيبورى » قد أصبح فى حالة يرثى لها ، دلالة ذلك أنه كلما عرض فيلم اخبارى هذه الرقصة وهى تؤدى امام بعض الشخصيات الكبيرة ، أو فى مناسبة هامة ، خرج أهالى مانيبور ، الذين يشهدون الفيلم وثار غضبهم . والفرق كبير بين الصورة التى يتخيلها الهنود عن رقص « المانيبورى » ، وبين الطريقة التى يؤدى بها أهل مانيبور انفسهم هذه الرقصة . فمثلا الزى الذى يستخدم دائما فى رقص مانيبورى لا يستخدم فى مانيبور نفسها الا فى الأوبرات الدينية المقدسة: ويتكون هذا الزى من نطاق مخمل على شكل الطوق مرصع بالترتر وبأقراص

فضية ، وصدرة محكمة ذات ألوان ريفية براقية ، وحجاب لامع من نسج رقيق فضي قد رش عليه رقائق ( الميكا ) ، يغطي الرأس والوجه . أما شعر الراقصة فإنه يربط ويجمع فى عقدة الى جانب رأسها ، ويلف بحلقة من زهور بيضاء أرجة .

والرقصات القصيرة ذات الموضوع ، والتي تتضمنها برامج (بريتوار) راقص « مانيبورى » على النمط الهندى ، هذه الرقصات هى فى الغالب من ابتكار معلمى الرقص وطلابه خارج البلاد ، وغير معروفة فى مانيبور نفسها . والموضوعات المعتادة التي تقترن بهذه الرقصات عبارة عن مشاهد تصور جو الربيع ، والسير الى المعبد لوضع الأزهار عند قاعدة صورة الاله كريشنا ، الاله المحبوب فى شمال الهند ، وقصص غزله مع حالبات اللين ، أو الرقص بأطباق متوهجة ، اذ تستقبل اشعة الشمس المشرقة بنار مقدسة . وقد نجح الاسلوب المانيبورى فى الرقص فى توطيد مكانته فى غضون الثلاثين عاما التي عرضت فيها هذه الرقصات فى الهند ، وفى الامكان اعتباره ، رغم ما طرا عليه من انحراف واساءة فى التنفيذ ، مدرسة أصيلة فى الرقص الهندى . وواضح ان مستقبله سوف يئانئ به باطراد عن موطنه الاصلى مانيبور . ولما كان كل فنان قد يضيف شيئا من عنده الى هذه الرقصة ، فانها سوف تنمو فى النهاية خارج موطنها الاصلى ، وتفقد فنا عميق الجذور يوفق بين مختلف ما طرا على الرقصة الاصلية من اضافات .

والسمة الرئيسية لرقص مانيبورى ، سواء فى مانيبور نفسها ام فى خارجها ، هى ما تتضمنه من حركات الدوران والتمايل الرشيق ويبدو جسم الراقصة دواما وكأنه يختفى ويظهر فى موجات متعرجة متدفقة ، فى حين تتداخل الحركات الظرفية التي تؤديها اليد والذراع وتلدوب بعضها فى بعض . وكانت النعومة والرفقة فى هذه الرقصة وحيا جديدا ناضرا نزل على الرقص الهندى الذى كانت اساليبه تتميز ، حتى ذلك الاوان ، بالحركة النشيطة ، الكهربائية ، المتفجرة . وهكذا أضفت مانيبور على الرقص الهندى فى مجموعه اليوم حلاوة لم يكن له عهد بها فى رقصات البهاراتا ناتيام الدقيقة الحادة ، أو الكالكالى العنيفة ، أو الكانك المبنية على وحدات حسابية .

وانا لنجد فى مانيبور امة من الراقصين . ففي عزلة الوادئ حيث وفد فى القرن السادس عشر لاجئون دينيون ، قروا من اضطهاد الحكام المسلمين ، تنقع على لون من العبادة الهندوسية يتجلى خلال الرقص والموسيقى ، لم يطرأ عليه أى تبديل أو تحوير . فمن واجب كل قرية

على سبيل المثال أن يرقص أهلها شهرا من شهور السنة ، حتى لا تنتكس سعادتهم وصلتهم المباشرة بالآلهة التي تخمهم . ويشترك الجميع فى هذا الرقص ، من الأطفال الصغار الذين لا يحسنون الخطو ، الى الشيوخ المسنين الذين يختالون فى خطوهم ، ويرتجلون حركات جديدة ، لاذكاء النشاط ، وبث الحمية فى نفوس الصغار ، وليلبدوا عن نفوسهم الضيق والل من كثرة تكرارهم ، سنين طويلة ، حركات ثابتة لا تتغير . وفى بعض الليالى التى يسطع فيها القمر بدرا ، يخرج شبان المدن الى حلقات الرقص اينما وجدوها ، فيرقصون حتى مع الاجانب . وفى اثناء هذه الرقصات التى تتصل طوال الليل يستطيع الشبان أن يمسكوا بأيدي الفتيات غير المتزوجات اللواتى يسمح لهن بالبقاء فى هذه المناسبات خارج بيوتهن حتى مطلع الفجر .

ومن ابرز ما أسهمت به مانيبور فى دنيا الفنون ، عروض «راس ليل» Ras Lilas التى لم تقدم خارج اقليمها ، والتى لايتأتى لغير اهالى مانيبور أن يقلدوها . وهذه العروض اوبرات راقصة يقوم فيها فنانون محترفون يدربون تدريبا خاصا بالفناء والرقص والتمثيل بمصاحبة اوركسترا كبيرة تستخدم فى عزفها علبا صدفية ، وانواعا مختلفة من الآلات الوترية ، وعشرات الصنوج البدوية الرنانة والطبول . ومع أن « الراس ليل » ذاتمة الصيت بصفحتها قصة واسطورة - ( فهى الرقصة السماوية التى يؤدها الاله كريشنا حين يلهو فى حديقة « بريندافان » مع فتيانه حالبات اللبن ) الا انها من الالوان الفنية التى يحافظ عليها اصحابها فى سرية وعناية كبيرة . ولما كان المسافرون الذين يقصدون مانيبور نادريين للغاية ، فلن هذه الرقصة لم يشهدها احد ، على وجه التقريب ، من غير اهالى مانيبور . ويجد السائح مشقة كبيرة حتى يتأتى له العثور على عرض لرقصة « راس ليل » . وقد مرت عدة قرون لم يجر خلالها اى اتصال بين مانيبور والعالم الخارجى ، واذا كان ثمة اتصال ، فهو اتصال سوء وشر : من ذلك أن جيران مانيبور ، البورميين المقاتلين الأشداء ، قد دأبوا على اختراق نطلق « ناجاس » البرى الذى يحمى الحدود ، وغزوا الوادى - ( ولم يزل احد وديان مانيبور الصغيرة تابعا لبورما ) - ، فضلا عن ذلك فان بعض التجار القادمين من البنغال كانوا يتفطلون فى البلاد ، ويمتصون ثرواتها عن طريق حواشيتهم الصغيرة ، واحتكارهم للسوق التجارية . وفى عام ١٨٨٩ ، كان البريطانيون يشتون دعائم استعمارهم فى الهند - ( وكانت مانيبور آخر ولاية تخضع لسلطانهم ) - ، فبعثوا موظفا سياسيا سرعانا ما اغتاله المانيبوريون ، وكانت مهمته أن يستقصى احوال الاقليم . وقد اثلرت



هذه الحوادث حفيفة المانيبوريين وولدت في نفوسهم كراهية الغريب : هذا بالإضافة الى الاحكام الصارمة التي تتضمنها الديانة الهندوسية في مانيبور . فالهندوسى لا يجوز له أن يؤاكل شخصا غير هندوسى ، أى من غير طائفته ، والمعابد محرمة على الأجانب الكفرة الذين يعتقدون ديانات أخرى . وتحاط رقصة « راس ليل » التي تعتبر أقدس تمثيل لأعز الهة عبدة المانيبوريون ، بغمام كثيفة من الغموض . فإذا اسعدك الحظ ، وانتهى الى علمك عرض من عروضها ، كان عليك أن تقف خارج السرايق الذى يقام خصيصا للعرض ، وتستقر تحت ظل الطنف . ولا تجرى عروض « الراس ليل » الا فى الليالى البدرية فى أشهر مارس وأكتوبر وديسمبر . فإذا أردت أن تشهد أحد هذه العروض كان لزاما عليك أن تصل مبكرا الى مانيبور ، وتشرع فى سؤال كل انسان تقابله عن المكان والزمان اللذين سوف يجرى فيهما العرض . فإذا وثق الناس من أنك جاد فى طلبك ، قدموا لك يد المساعدة . وسوف تكافأ على مثابرتك وطول اناتك ، بفرقة « الراس ليل » فى مانيبور من أعظم روائع الفن الآسيوى . ولست أعرف شيئا فى العالم يسمو عليها من حيث الإبداع الموسيقى ، أو يمثلها فى إثارة المشاعر ، أو يشابهها بأى وجه من الوجوه . ويتحرك المنشدون فى هذا العرض ، بوجوههم التى تطلوها مساحيق خفيفة ، وثيابهم المتألقة المزخرفة ، خلال الشمانى ساعات التى يستغرقها العرض ، ويترنمون بأنغام تخرج من أفواههم فى سر وإبداع لا نظير لهما ، ويزخر غناؤهم المختلف تماما عن الغناء فى سائر أنحاء الهند ، بضروب من التذبذبات والزغاريذ ، والترددات فى الحنجرة ، وبدفء مدهش يفتن الأسماع ، مما لا يوجد له نظير فى العروض المنهجية النسقة الدقيقة فى الهند ، حسبما يبدو للأذن الغربية التى لم تتعود هذه الأنغام . وأن التناسب الصحيح القائم بين الرقص وبين النغم ، وكذا بين « الخورس » وبين الغواصل الأوركسترية لينجم عنه تأليف بديع التركيب يتمشى مع الأصول الجمالية . والجو الإجمالى للعرض غريب ، يتركز فى العلاقة البديعة التى تربط بين المخلوق وخالقه . أنه جو سماوى ، ولكنه مع ذلك مشير للمواقف الإنسانية ، والإحاسيس الجسمية . وترى النظارة يكون بغزير الدمع تأثيرا من روعة العرض ، لا حزنا وكمدا . ويتعمق التأثير المنبثق من العرض إقنى نفس المتفرج الأجنبى ، وسيسيطر على وجدانه ، سواء كان ذلك عن طريق ضرب من الأخيلة البهمة ، أم بسبب روعة الفن نفسه .



ولم يزل حقل الرقص الشعبى ، وبفض النظر عما يكون قد أصابه

فى الماضى من تدهور - ، خصبا للبحث والدراسة . وليس على الانسان الا ان يستفسر عن الرقص المحلى فى اية بقعة ينزل فيها فى الهند ، فى المدن والقرى ، او فى خارجها ، فسرعان ما ينتظم له عرض ، قد يكون بسيطا للغاية ، بل وخاليا من اية اثاره ، ولكنه جميل ومعقد . والرقص دائما متاح وميسور ، فى اية صورة كان ، وعلى درجة ما من الجودة والالتقان . وقد لا يشهد الانسان غير « رقص العصى » ، وهو النمط الوحيد من الرقص الشائع فى كل نواحي الهند ، وفيه يرقص جماعة من الرجال والنساء فى دائرة ، وكل منهم يمسك عصوين قصيرتين ، ويقرع العصى التى يمسكها غيره من الراقصين ، فى ايقاع منتظم . وسوف لا تجد ، فى بعض البهات ، أكثر من حركة بطيئة متشاقة ، لا حياة فيها . ولكنك سمع ذلك سوف تجد كل الرقصات ممتعة . وتثير الاختلافات والتضاد القائم بين القطاعات المتجاورة من الاقليم الواحد دهشة لا حد لها . والرقص الشعبى فى الأصل ، امتع لن يؤديه منه لمن يشهده . والاشترك فى رقصة ، كما فى رقصنا « المربع » على سبيل المثال ، هو ما فيه من جاذبية جوهرية . بيد ان هذه الرقصات تعد فى الهند بالآلاف ، والمجموع الكلى لهذه القائمة من الحركات ، واوضاع القدم واليد ، والزى ، والمصاحبة الموسيقية ، بشكل حقل لا يفرغ من الدراسات والابحاث ، لا لعالم الانثروبولوجيا ( التاريخ الطبيعى للاجناس البشرية ) فحسب ، وانما ، وبصفة خاصة ، للراقص الذى يفتش عن حركات جديدة ، ويستكشف مجالات جديدة للارتقاء بفنه .

وكان احياء الرقص الهندى فى بادىء الامر مشروعا تكفيل به المتعلمون والراقصون . ولم يلبث نجاحهم فى مسعاهم ان نفذ الى داخل الدوائر الرسمية وشاع بين عامة الشعب . وكان من عادة الاثرياء فى بومباى وكلكتا ، فى وقت من الاوقات ، ان يحتفوا بضيوفهم ، فيعرضوا عليهم بعد الفراغ من طعام العشاء برنامجا من الموسيقى الغربية تؤديه فرقة اهلية رباعية من عازفى الآلات الوترية . اما اليوم فقد اصبح من الترف ان يقدموا راقصة لضيوفهم . وثمة عدد من ذوى النفوذ فى المدن الكبرى يقدمون راقصاتهم المفضلات اللواتى يتمتعن بحمايتهم ، فى حفلات خاصة ، بل ويساهمون فى نفقات حفلاتهن ألعامة وقد انبثقت فى جميع أنحاء القطر جمعيات صغيرة يشترك فيها الاهالى ، ويدفعون لها كل شهر مبلغا صغيرا من المال ، ويفضل هذا المال تدفع هذه الجمعيات اجور الراقصات اللواتى تستقدمهن من جميع أرجاء الهند ليظهرن أمام الجمهور فى عروض مسائية . وانه لامر مشير

للهشة أن نرقب هذه الجمعيات ، كجمعية « نوبور » فى بومباى ، ونلاحظ كيف تطورت من حفة من الأصدقاء قد جمعتهم هوايتهم للرقص ، حتى أصبحت بعد سنين قليلة هيئات كبيرة منتظمة ومستديمة ، تدفع مبالغ كبيرة لجميع الفنانين الذين تستقدمهم . وقد حدث تغيير كبير فى مركز هذه الجمعيات ، يبعث على الكثير من الأمل والتفاؤل . ذلك أنه بينما كانت هذه الجمعيات تعتبر نفسها ، فيما مضى ، سعيدة الحظ إذا أتيح لها أن تقدم فى عروضها فنانة من الطبقة الأولى ، فإن أية راقصة تعتبر اليوم أن أداءها باسم هذه الجمعيات شرف كبير لها .

فى عام ١٩٥٥ ، نال الراقصات ، لأول مرة فى الهند منذ عدة قرون مضت ، التقديرات الأهلية والرسمية ، من نفس الطبقة التى اعتاد الملوك والأمراء فى الماضى أن يمنحوهن إياها . وقد أنشأت الحكومة الهندية فى السنوات الثلاث الماضية ماسمته « الجوائز الرئاسية » ، التى دعى من أجل تسلمها « فنانو هذا العام » للحضور الى مدينة دلهى حيث احتفل بهم . وفى أثناء حفل عظيم مؤثر حضره العظماء والأعيان . منحوا شهادات رسمية ، وأساوور ، وقلادات ذهبية ، وشيلانا ، وأقمشة موشاة بالذهب . وقد بدأ هذا التقليد فى سانجيت ناتاكا « أكاديمية الموسيقى والرقص والدراما والسينما » المشغولة برعاية الحكومة ، والتى تستهدف حماية الفنون وتشجيع الفنانين الذين يظهرون بأدائهم فى كل من هذه المجالات . بيد أنه لم يزل هذه الجوائز ، حتى عام ١٩٥٥ غير الموسيقيين ، فالموسيقى أكثر الفنون فى الهند حظا من الاحترام والتقدير . وقد أنشئت فروع من الهيئة المركزية لهذه الأكاديمية ، فى كل إقليم وكل مدينة ذات أهمية ، بغرض النهوض بالأشكال الفنية القومية بعد السنوات الطويلة من الإهمال التى مرت بها . وقد وضعت « الجوائز الرئاسية » بعد استشارة لجنة من العلماء والنقاد ، ولابد لاختيار الفنان لنيل الجائزة ، من حصوله على إجماع أعضاء اللجنة .

وقد فاز بتقدير الدولة فى عام ١٩٥٥ « بالاساراسواتى » Balasaraswathi راقصة البهاراتا ناتيام العظيمة فى مدراس ، والراقص « شامبو ماهاراج » Shamboo Maharaj أصغر الأخوة « ماهاراج » الثلاثة ، الذى أسهم رقصه بقدر كبير فى النهوض برقص الكاتاك الى مستواه الحالى المرموق . وكان الحفل ، بكل ما فيه من أبهة ومظاهر رسمية ، ومن حضره من كبار موظفى الحكومة الذين أحاطوا أعناق الفنانين بالكاليل الزهور ، وألقوا خطبا تتثنى بمديحهما ، أكثر ، فى نظر الكثير من الناس ، من مجرد حفل لتكريم فنانين جديرين ، وانما كان

تتوجبالشروع احياء فن الرقص فى الهند فى الزمن الحاضر ، والاعتراف فى نهاية المطاف ، بالمكانة الوطيدة التى استردها الرقص ثانية .

ومن المستحيل أن نفكر فى الرقص فى الهند فى الوقت الحاضر ، دون أن نلقى نظرة ، أكثر من عابرة ، الى الأفلام السينمائية . فصناعة السينما فى الهند هى الثالثة بين مثيلاتها فى العالم ، ولا تتخلف كثيرا فى كمية انتاجها عن هوليوود واليابان . وليس للرقص فى الحياة الهندية العصرية مكانة اعظم وأبرز مما له فى مضمار السينما . فثمة مبدا يتفق عليه ضمنا جميع منتجى السينما ، من شأنه أن تحتوى جميع الأفلام السينمائية على سلسلة طويلة من الرقصات المتقنة البارعة . وأذكر فيلما رقصت فيه خمسون فتاة جميلة فوق خمسين طبلية منتفخة أطول مدة شهدت للرقص فى الأفلام السينمائية ، وتشكل هذه الرقصات مع الأغاني المصاحبة لها الجاذبية الشديدة التى تتمتع بها صناعة السينما فى الهند . وإذا تصفحت اية جريدة فى الهند ، فسوف تجد أن الاعلانات تظهر المعثلة الأولى فى وضع راقص ، وإنها تعمل دعابة عن عدد الرقصات التى تضمها الأفلام مثلما تعمل دعابة عن عدد النجوم الذين يظهرون فى الأفلام الأمريكية . وقد قدم أحد الأفلام حفلته الأولى بالعبارة الآتية : « اعظم وأعجب سلسلة رقصات فى تاريخ الفيلم الهندى على جيفا كولور » . وتحترك السينما الكثير من المواهب البارزة فى الهند وتحورها حتى تتواءم مع المستوى العام للذوق الفنى الذى تميل جميع الصناعات السينمائية فى العالم الى مراعاته على ما يبدو . وقد دخل الكثير من اربع الراقصين والراقصات فى حفل السينما لكسب عيشهم كمؤدين أو مستشارين أو مصممين للرقصات « كوريوجرافيين » .

ثم ان السينما فى الهند ، تبدى لسوء الحظ شيئا من العداء نحو بقاء الالهى التى تعرض المواهب الفنية الحية ، شأنها فى ذلك شأن السينما فى كل مكان . وهى بذلك تعوق تقدم الفن . وليس للرجل العادى فى الوقت الحاضر اية حاجة لأن يشجع الرقص فى خارج الأفلام السينمائية ، بل ولا يستطيع ذلك فى الغالب ان شاء . فالأفلام تمتص المال القليل الذى تخصصه كل أسرة للهو والتسلية ، بما تقدمه من البرامج الطويلة الكاملة نظير رسم زهيد . وتبلغ نسبة النفقات بين المسرح والسينما أربعة الى واحد ، بمعنى أن الانسان يستطيع أن يشهد أربعة عروض سينمائية من الدرجة الأولى وبدفع فى ذلك نفس المبلغ الذى يدفعه اجرا لأرخص مقعد فى مسرح يقدم فيه استعراض ترقص فيه راقصة مشهورة . وهذا امر هام فى بلد مثل الهند الأجور فيها

منخفضة ، ومستوى المعيشة يكاد يغطى بصعوبة مطالب الحياة الجهورية .

والاهتمام الكبير الذى يخطى به الرقص فى الأفلام السينمائية ، وهو الأداة التعبيرية للذوق الفنى القومى ، يحمل فى ذاته مشاكل جمالية خطيرة . والمشكلة الأساسية - ويستثنى منها بعض الفنانين البرزين امثال « كومارى كامالا » Kumari Kamala ( بهاراتا ناتيام ) ، و « سيتارا » Sitara ( كاناك ) ، وهما فنانان قديران ، مدققان فى أساليبيهما - هو أسلوب الرقص الجديد الذى تطور . وقد أصبح الأسلوب الجديد ضربا من « المنافسة الجامدة » وعلى الأخص عندما أشيع هذا الأسلوب قدرا كبيرا من غريزة الرقص الكائنة فى نفس الهندى . و « الرقص السينمائى » أو « الرقص الشرقى » بما تتضمنه هاتان العبارتان فى اللغة الإنجليزية من دلالة التحقير ، تفسران هذا اللون من العروض (فهو أى هذا العرض) مستخلص من مدارس الرقص الأربع ، ولكنه مع ذلك لم يزل خارجا عن نطاق أى منها . ولكى نوضح هذا الأمر ، يجسدر بنا أن ندرس القواعد الجمالية الهندية دراسة موجزة .

والرقص قبل كل شيء ، فى الهند وفى كل أنحاء آسيا ، فن تقليدى بطبيعته . وهو فى جوهره ، لم يخترعه أو يتخيله فرد من الناس ليعبر به عن اختلاجات نفسه . ومع أن الراقص يرتجل رقصه ارتجالا بارعا - « الشيء الذى لم يعد له أثر فى الغرب » - ، إلا أن ارتجاله يتم طبقا لقواعد قديمة (كلاسية) محددة السمات . وليس فى هذا الارتجال، تبعا لنظرية الرقص ، أى عمل ابتكارى صريح . وفى الامكان اجراء مقابلة بين هذا الارتجال وبين مايقطه عازف البيانو وهو يؤدى قطعة لبيتهوفن أو شوبان ، اذ ليس من شأنه فى هذا المجال أن يخلق عملا جديدا . فالفنان هنا ، كالراقص الهندى ، يتولى إعادة خلق أو تصوير أجواء أخرى غير التى يعيش فيها « فهو فنان منقلد ، خلاف الفنان الآخر الذى هو المؤلف » ، أجواء انفصلت عن شخصه لأنها تنتسب الى عهود أخرى ، بل وإلى بلاد أخرى . وترجع المتعة التى يستشعرها المتفرج الى نبوغ الفنان المؤدى الذى يلمع خلال واجهة العمل الفنى الذى يعرفه المشاهد وبالفه .

والرقص ، بالصورة التى اعيد بناؤه عليها فى الهند ، فى نظر الغربى وطريقة التفكير الغربية ، عدد معين من الحدود والتبؤد . ثمة الكثير من المواقف والانفعالات لايمكن تناولها بالرقص فى أشكاله التقليدية الصحيحة . من ذلك أن الموضوعات غير الدينية ، والموضوعات العصرية

التي تتناول الحياة اليومية العادية التي لا ترقى الى مستوى الحقائق الابدية ، يصعب التعبير عنها بالرقص الهندى ، على الرغم من وجود بعض رقصات البادا التي تصور غاندى ، ومغزله ، و « مسيرة الملح » واستشهاده . ولا يجد الانسان العادى الذي ينشد التسلية متعة فى ذلك التثبيت الشديد بالرقص القديم فى حدود التقاليد وحدها . وقد انتقلت عدوى هذا الشعور بالمثل من الغرب الى آسيا ، عن طريق هوليوود . فطالب التسلية يريد اليوم ان يشهد تبينات سريعة ، اسرع من ذى قبل ، وحركات متفاوتة كثيرة التغير ، لاستتقر ولا تهدأ . وهذا بالطبع هو وليد الاتساع فى الخطو والزيادة فى السرعة ، الامر الذى يميز عالمنا الحاضر .

وهناك ايضا عوامل فنية (تكنيكية) تنهض ضد الرقصات القديمة الكلاسية . فكلما اشتد تنظيم التقاليد للشكل الفنى والصفة الفنية، ازدادت الصعوبة فى تنفيذها تنفيذا صحيحا متقنا . ونقول بوجه عملى عام ، ان تنفيذ ما هو متعارف عليه كقاعدة فنية قديمة تنفيذا دقيقا ، امر اشد صعوبة من اقتباس هذه القاعدة حتى تشكل مجموعة جديدة من القواعد الفنية الشخصية التي يتتبعها احد الافراد . والراقص فى الهند يكرس حياته كلها فى اتقان شكل واحد من اشكال الرقص . والراقص والرقص ، على هذه الحال تعترضه مصاعب لا يمكن تذليلها . فالراقص ينتسب عادة الى مدرسة واحدة فقط ، على الرغم من وجود اربع مدارس للرقص . والغربى يحتاج الى جلاء هذه النقطة . فمنذ بداية احياء الرقص الهندى القديم ، حاول بعض الراقصين ، وكذا كل الفنانين الذين ظهروا بادائهم قى خارج الهند ، فى اوروبا وامريكا ، او فى مدن الهندالكبرى امام المتفرجين من ذوى الثقافة الغربية ، عرض منوعات تتناول مدارس الرقص الهندى المختلفة . وكان لامناص من ذلك حتى يتضمن البرنامج عددا كافيا من التباينات تجذب النظارة الذين ليسوا خبيرين او ملمين بالرقصات الهندية الشعبية .

وقد كتب النجاح لبعض هذه المحاولات . فشانتاراو Shanta Rao على سبيل المثال ، عارفة برقص كاتاكالى بقدر ما هى عارفة برقص بهاراتانتيام . وينتقل « رام جوبال » Ram Gopal بين رقصتى الكاتاك والبهاراتانتيام اللتين يؤديهما بقدر متعادل من البراعة . اما « اوداى شانكار » Uday Shankar ، وهو اتجج الراقصين الهنود فى خارج الهند ، فانه يعرض مقتطفات من جميع مدارس الرقص ، بيد ان ما اسهم به قى هذا المجال هو انه قد اضاف عنصرا جديدا كل الجدة الى الرقص الهندى ، ذلك هو اسلوب العرض الغربى البارع . ويندو

شائكار اكثر مايدنو من مفهوم الرقص فى القرب ، عندما يعالجه كفن خلاق ، ويبنيه بصورة معتمة غامضة على حركات الرقص الهندى القديم . . وتتكون عبقريته الفذة فى قدرته السحرية على خلق الجو الفنى . والعجيب ان الجو الشبيه بجو الأحلام الذى يحيط برقصه ، ويخلب لب المتفرج ، لا وجود له بالمرّة فى الرقص بالمفهوم الهندى . وتنحصر نقطة الضعف فيه ، باعتباره راقصا هنديا ، أنه على الرغم من اتخاذه الكاتاكالى رقصته الأولى المفضلة وأداته الرئيسية ، إلا أنه لم يحاول أبدا ادماها أمام الجمهور ، اللهم الا عن طريق غير مباشر ، وبالإحاء . وهو يصر على أن جمهور النظارة من غير العارفين بمدارس الرقص لا يستطيعون متابعة الإيماءات الهندية (المودرا) ، وسوف يصم آذانهم قرع الطبول ، وسوف يجدون فى الأزياء والمكياج أشياء سخيّة . وربما كان هذا الراى ينتمى الى الزمن الماضى ، الى عصر يختلف عن عصرنا الحاضر الذى يبدو ، على الأقل فى السنوات العشر الأخيرة ، عصرا من التفاهم والتسامح بين شعوب العالم ، وقبول كل ما هو أجنبى أصيل .

على انه باستثناء هذه المجموعة من الفنانين ، فان الكثير من الراقصين قد أصابهم الفشل فى محاولاتهم تطعيم رقصهم بالتنوع والتسنيق ، اذ لم يكونوا يتمتعون بالتمكن الحرفى الذى يساعدهم على الاضطلاع برقصات المدارس الأربع ، ولم تكن لديهم قدرة الخلق والإبتكار اللازمة لإضافة الجديد للفن . ومن بين هؤلاء راقصة تظهر فى أحد الباليهات فتؤدى بمفردها ، مباراة ، ترقص فيها ، فى تنابع سريع ، كلا من ضروب الرقص الخاص بالمدارس الأربع . ( وفى رأى ) انها تؤدى كل رقصة اسوا من سابقتها - وتقوم الآلهة ، حسب موضوع الباليه ، وقد وقعت فى حيرة على ما اظن ، فتقدم جائزة لكل مدرسة رقص ) . وثمة مجموعة أخرى من الراقصات يؤدين بمصاحبة مكبرات للصوت تذيع باللغة الانجليزية . وبصرف النظر عن رأينا فى هؤلاء الفنّتين ، وفيما اذا كنا نتسامح معهم أو نرثى لهم ، فالحقيقة انهم يحاولون ايجاد حلول للمشاكل الحقيقية التى تعترض الرقص القديم ، ويجهدون فى تطويره حتى يتواءم مع الظروف الجديدة التى أحاطت به .

وقد اعترضت صناعة السينما نفس المشاكل التى حاقت بكبار الفنانين المتخصصين فى الرقص الكلاسى ، ذلك ان الأفلام تريد استخدام رقصات ليست مجهولة من الناس كل الجهل ، فالتفرج الذى يدخل دور السينما فى الهند ملم بوجه عام ، الملم متوسطا ، باحدى مدارس الرقص الأربع على الأقل ( المدرسة التى تنتمى الى الاقليم الذى يعيش فيه ) . ومع ذلك فان هذه الرقصات حقيقة بأن تشيع مطالب الذوق

المصري الحديث . ولا ريب أن صانعي الأفلام على علم بالنجاح الدولي الذي ظفر به الرقص الهندي في الخارج ، وبالحلول الموقفة التي انتهى إليها الفنانون الهنود في خارج بلادهم ، بل وفي داخلها . وأن الجموع الكبيرة من الجماهير التي تستمتع بمشاهدة عرض من العروض لتمثل بوجه عام مستوى من الفهم والتقدير أحط من المستوى الذي يتطلبه عدد قليل من خاصة النظارة . ومن ثم فإن المشكلة كان حلها عن طريق الأفلام السينمائية أسير منه عن طريق الفنانين الذين طفقوا يحاولون خلق مزيج من الأساليب الفنية دون أن يفرطوا في الخصائص الأساسية لكل أسلوب منها . والرقص السينمائي الذي ظهر اليوم يجمع بين عناصر التكنيك والبراعة الفنية في الأداء ، تلك التي يتصف بها الراقص المدرب طبقا لقواعد الرقص التقليدية ، وبين التأثير الملطف اللذيذ الذي انبثق من الرقص المانيبوري ، بالإضافة إلى خليط من حركات الرقص المقتبسة من سائر أنحاء الهند .

وقد نتج عن هذا الأمر ، في مستهل صناعة السينما ، شيء من التفرز . . فقد بدأ في نظر المتحمس بالتقاليد خليطا من المخالفات الطائشة غير الحاذقة لجميع قواعد الجمال الفني . وثمة بعض المفارقات القبيحة التي ترددت على الشاشة قد جعلت الإنسان يخشى أن تكون السينما قد أفسدت ذوق الجماهير في الرقص الهندي الجدى الأصل قبل أن يتم تنفيذ مشروع احياء هذا الرقص . بيد أن مثل هذه المخاوف لم تكن لحسن الحظ قائمة على أساس صحيح ، ذلك أن كلا من الاتجاهين قد اتخذ طريقه مستقلا عن الآخر ، وراح يتطور تبعا لمطالبه الخاصة ، ويدرك أهدافه وما هو أهل له من تقدير . ولقد ارتقى الرقص السينمائي وتهدب ، عن طريق الصدفة والحظ الموفق . ومع أن هذا الرقص لم يزل ، على ما أشعر ، رخوا مخشنا ، تعوزه القوة والرويق اللازمان لكل إن عظيم ، إلا أنه قد بدأ ينتج نكهته الخاصة به ، بل وخلق فوق ذلك مجالا جديدا للرقص . وسوف لا يكون أمرا عجيبا أن يتطور هذا المزيج من الحركات والإيماءات ، في نهاية المطاف ، فيشكل رقص الهند الحديثة . أن جمهورا يعبر عن اعجابه بما يشهد في حماسة شديدة ، لا بد أنه يتفوق هذا الرقص بنهم ، ولعل هذا أسطع برهان على أن هذا الرقص يعبر عن مزاج ومشاعر الشعب في الهند المعاصرة . ومن العجيب أنه بعد انقضاء سنين من الركود الثقافي في الهند ، بدأت الأفلام الهندية تترك أينما حلت ، في الملايو ، واندونيسيا ، وتايلاند ، آثارا ودلائل من نفوذ الثقافة الهندية في هذه البلاد ، تتجلى بعض الشيء في عروضها الرقص المحلية في المدن .



لقد أجمعت الآراء على الخطورة التي يتعرض لها الرقص الكلاسي  
 النقي من جراء هذا الرقص الجديد الذي يظهر في الأفلام السينمائية،  
 والذي يقدمه الراقصون الدوليون ، واتخذ إجراء جفري لحماية هذا  
 التراث والحفاظ عليه ، بصورة باتة حاسمة ، ضد أى اعتداء آخر قد  
 يحدث في الحاضر أو المستقبل . وقد جرى في عام ١٩٥٥ أعظم حدث  
 في عالم الرقص الهندي منذ عدة قرون : ذلك أن « بالاساراسواثي »  
 التي ظلت سنين طويلة في عزلة ، بسبب المكانة الرفيعة التي ورثتها عن  
 أمها ، وهي من أعظم المغنيات اللاتي أنجبتهن الهند ، وعن جدتها ، وهي  
 بالمثل عازفة بارعة على آلة « فينا » Vina الوترية المعقدة ، ولأنها  
 « ديفاداسي » يلف حولها عدد من المعجبين المخلصين ، فأبعدتها عزلتها هذه  
 عن التيارات والأعاصير التي عصفت بالجماهير عموما ، ولكنها استسلمت  
 أخيرا للضغوط المتزايدة التي وقعت على كاهل كبار الفنانين في الهند ،  
 وظهرت في أكاديمية الموسيقى المشهورة في مدراس ، عارضة القدامى ،  
 مرتدية في شيء من عدم الاكتراث ثوبا من الساري الأسود ، قد زينت  
 حاشيته بزخرف من الترتز ، وقالت في عبارة متواضعة ، ولكنها خالصة :  
 « هناك بدع تنتشر في كل مكان . وسوف أتولى ، من أجلكم تدريس  
 الرقص الحقيقي الصحيح كما أعرفه » . وهناك اليوم ، خارج دار  
 الأكاديمية ، لافتة عميقة الدلالة ، لانظر لها في عالم الرقص الهندي،  
 كتب عليها :

مدرسة بالاساراسواثي

لرقص بهاراتا ناتيام

وتسجل هذه اللافتة أول مرة تقدم فيها فنانة عظيمة تمارس أصح  
 تقاليد الهند الفنية القديمة ، خدماتها ، وتبذل جهودها ، لتعليم الشعب  
 الهندي أصول الرقص .

\*\*\*

## الدراما الحديثة

يكشف تاريخ الدراما في أية بقعة من بقاع العالم ، بوجه عام ،  
 عن تدرج في الموضوع من الآلهة إلى الملوك إلى الأدميين المصاديين .  
 وتستهل مادة الدراما عادة بمآثر وأفعال الكائنات السماوية ، فلا تهتم  
 إلا بها . وكلما تطور المسرح ، واستقل عن مصادره الكهنوتية ، تناول  
 أمورا تجري في أماكن ريفية ، وأحداثا تقع في دوائر الحكام . وأخيرا

فى أوج التطور ، يبدأ الإنسان العادى فى الظهور بنفسه على خشبة المسرح . وعند هذا تستخلص جماهير النظارة متعة مسرحية من رؤيتها لأشخاصها أو لأشخاص من جبلتها مصورة فى مواقف ، بعيدة عن أن تحدث لهم ، وإنما ليس ثمة ما يمنع من أن تطرا لهم فى حياتهم الواقعية . هذا التدرج يظهر عادة ، فى مختلف البلاد ، أذواق الجمهور المثيرة ، والجهود التى يبذلها أهل المسرح لمسيرة تقدم الزمن . وكلما ظهر نمط جديد من الموضوعات ، وحل محل نمط قديم ، نسى الماضى عادة وهجرت مسرحياته . ولعل اليابان البلد الوحيد فى العالم ، على الأرجح ، الذى لم تزل تعرض فيه هذه المستويات المختلفة من الموضوعات ، وتلقى رواجاً لدى الجمهور . أما فى الغرب فقد تغلبت آخر مرحلة من مراحل التطور المسرحى الثلاث ، وهى مرحلة المسرح الحديث ، على المرحلتين السابقتين . وتتخذ الدراما الإغريقية ، ومسرحيات الخوارق ، والمسرحيات الأخلاقية فى أوروبا ، حتى المسرحيات الكلاسيكية والتاريخية فى إنجلترا ، جواً شبيهاً بجو المخاف وتؤدى فى الغالب كلون من الفرائب أو الثقافة الضرورية أكثر منها كلون تعبيري ذى جاذبية عامة .

وأما تطور المسرح الهندى مبتعداً عن مسرح الآلهة ، فقد تم فى بدء شديد ، واستغرق زمناً طويلاً . وهناك بالطبع أمثلة لقصص الملوك ، بل وللتهمك ( الساتير ) الاجتماعى فى المسرحيات السنسكريتية . بيد أن مجموعة المسرحيات ودوافعها كانت تتناول دواماً الأحداث الإلهية . وما أن ابتعدت الدراما خطوة واحدة عن الدين ، حتى عادت إليه كما رأينا من قبل . وبينما كان من المستطاع تصوير الأديمين العاديين وسط الآلهة ، أو وسط الملوك فى زمن لاحق ، فإن هؤلاء الأديمين كانوا يظهرهم دائماً فى صورة ممثلين هزليين ، أو فى قواصل وعقد ثانوية تتمشى مع أهم المشاهد التمثيلية التى يقوم بها أسماؤهم من آلهة أو ملوك ، فيفسرون الأمور لعامة الناس من المتفرجين ، ويتولون تفتيقهم وتوسيع مداركهم . ولا ريب أنه فى الهند ، حيث تتخذ الآلهة صورة العديد من الناس ، ( على تقيض الصورة الإلهية المألوفة لدينا فى الغرب ، والتى يتخذ فيها الإنسان صورة الآلهة ) يشعر الإنسان بأن مادة الموضوع أقل تحديداً وتضييقاً منها فى أى بلد آخر ، فلآلهة ما للبشر من رذائل وفضائل . بيد أنه لا مراء فى أن الغلاف السميك من الشعور الدينى الذى كان يحيط بالدراما قد أخر نمو المسرح الحديث قروناً طويلة .

ولقد بدأ المسرح الهندى الحديث منذ قرابة مائة وخمسين عاماً . ومن البدايات اليوم أن تقرر أن هذا المسرح قد نبع مباشرة من

الغرب ، مثله فى ذلك مثل المسرح الحديث فى سائر أنحاء آسيا ،  
والمرح الحديث مسرح متكلم ، غير دينى ، خال من الرقص ،  
واقعى ، زاهر بالحركة ، يقدم تلهية موجزة ، فهو على هذه الصورة  
يعتبر فى معظمه مسرحا اوروبيا ، وقد مر بأعلى مراحل تطوره فى  
أوروبا . ولا ريب أن هذا المسرح هو أعظم تراث تركه الغرب فى  
مستعمراته بالشرق . وليس ثمة ما يمنع من القول بأن الشرقيين كان فى  
استطاعتهم أن يكتشفوا بأنفسهم المسرح الحديث دون أن يعانوا مرارة  
الاستعمار . وهناك دلائل كثيرة لوجود مسرح غير كلامى فى قلب  
المسرح الكلاسيكى نفسها ، وكثير من الأنماط المسرحية كان « حديثا »  
فى أول ظهوره . وقد جرى اقتباس المسرح الغربى وتطويره ، بطبيعة  
الحال ، وفقا للقواعد الأسبوعية ، وتبعاً للقيم الجمالية الأسبوعية . ومن  
ذلك أنه قلما استخدم نمط المسرحية الجيدة التى تتضمن ثلاثة فصول .  
أما فقرات وحرفيات الرقص والفنساء التى تتخلل الأداء فى وفرة  
وسخاء ، فإنها تتنوع باختلاف الأقاليم . ولعل أبرز وجوه الخلاف بين  
هذا المسرح الأسبوعى ، وبين النمط الاصلى الذى ينبع منه المسرح  
الحديث ، أن المسرح الأسبوعى ظل الى وقت قريب جدا وقفا على  
الممثلين الذكور . فقد كان الرجال يؤدون جميع الأدوار ، حتى ما كان  
منها خاصا بالنساء ، وكان هذا شأنهم منذ نشأة الدراما . ولم  
تزل الدراما حتى اليوم ، باعتبارها مجالا فنيا يختص به الرجال  
وحدهم ، تمثل وجها من وجوه المسرح الأسبوعى ، وذلك على الرغم مما  
طرأ عليها من تجديدات لاحقة .

وفى الوقت الذى أدخل فيه البريطانيون المسرح الحديث فى الهند  
كانت اللغة السنسكريتية قد فقدت سلطانها على كل فروع الأدب .  
وقد استغرقت اللهجات المحلية وقتا طويلا فى بناء أدب جديد من  
أشعار ووثائق دينية ، كانت ، على الرغم من مفرداتها السنسكريتية  
الطابع ، مستقلة بنفسها ، وجذيلة فى أسلوبها . واهتمت الأقاليم ،  
بضرورة الحال ، بنمو الدراما الحديثة . وفى الهند اليوم حوالى ستين  
لغة ، عدا اللهجات المبهمة . وقد أنتجت أهم هذه اللغات مسرحياتها  
دون اعتبار لما فعلته غيرها . ونجد اليوم أهم هذه المسرحيات اللغوية  
أو كما يسميها الناس المسرحيات الإقليمية ، فى ماهراشترا ،  
والبنغال ، ومدراس ، وجوجرات ، وأندرا . وهناك فوق ذلك  
مسرح « البارسيين » Parsis فى إقليم بومباى ، ويتكلم هؤلاء بلغة  
« جوجرات » . وتعمل فى بومباى أيضا فرقة من المحترفين الذين  
يستخدمون اللغة الانجليزية . وثمة مسرح آخر يستخدم اللغة الهندية  
أو الهندوستانية ، وهى أوسع اللغات انتشارا فى الهند . وهناك غير

ذلك من المسارح . ولكل اقليم فى الهند نمطه المسرحى الخاص به ، بيد ان هذه المسارح الثمانية التى ذكرناها آنفاً تستحق التنويه بصفة خاصة ، وقد أخرجت منذ البداية أهم المسرحيات الجديدة بالاعتبار فى الهند الحديثة . وإذا كانت عبارة « المسرح الاقليمى » قد تبدو فى نظر الغربى قليلة الشأن يعوزها الدافع القومى الكبير اللازم للمسرح اذا أريد له الحياة والبقاء ، الا أنه لا بد لنا ان نتذكر ان اقل لغات الهند انتشارا ، وهى لغة «جوجيرات» يتكلم بها ستة عشر مليوناً ونصف مليون من الهنود ، أما أوسعها انتشارا ، وهى اللغة الهندية ، فإنه يتكلم بها مائة وخمسون مليوناً . ولم يستخلم المسرح الجديد فى الهند الا لغات الشعب هذه ، وقد فهم أغلبية سكان الهند لتوهم هذه المسرحيات .

ومما يبعث على السخيرة أن المسرح الحديث ولغاته قد خدمت الأغراض السياسية ، والاعلامية ، والأفكار المعادية للاستعمار خدمات جليلة . وبدأ بوصول البريطانيين الى الهند ، لون متماسك من الوطنية ، واتخذ تاريخ الهند بعد ذلك أهمية مباشرة حتمية عند جمهور المسرح بما يحويه هذا التاريخ من كفاح ضد البريطانيين ، وادانة من يتعاون من الهنود مع المستعمر ، وضروب البطولة التى قام بها أولئك الذين قاوموا الاستعمار . فالشكل المسرحى الحديث ومردته الموضوعية قد خلق كلا منهما حدث واحد ، ذلك هو ظهور الحكام الأجانب . واستخدام سلاح المسرح الفعال ، فى دهاء وخفية أحيانا ، وفى صراحة وعلانية أحيانا أخرى ضد المستعمر الذى أدخل هذا المسرح فى البلاد . وثمة مثل آخر يوضح بطريقة غير مباشرة هذه النظرة التى ذكرناها آنفاً ، تلك هى الدراما التاريخية المراتية (١) المشهورة : « بهوباندكى » Bhau Bandki والمراتيون ( أو الماهاراشثريون ) الذين يبلغ تعدادهم سبعة وعشرين مليوناً يعيشون على طول الساحل الغربى للهند فى وسط اقليم بومباى ، كانوا من أكثر شعوب العالم عداء للفرقة ، وأكثرهم تشبهاً بالروح الوطنية . وتنعكس ميولهم فى هذه المسرحية . والشخصية الأولى فى المسرحية « أنانديبى » . Anandibai شخصية حقود ، على غرار شخصية « لادى ماكيب » ، أسهمت تصرفاتها الخبيثة بقدر كبير فى انجاح العمليات البريطانية ضد المراتيين فى مستهل الحكم الاستعمارى .

---

(١) نسبة الى شعب « مراتيون » ويقطن غرب وسط الهند ، ويتكلم اللغة المراتية .  
التسرجم

وتدور القصة حول مؤامرة دبّت في القصر في بلاط البيشوا Peshwa وهو اللقب الذي يطلق على حاكم المراتيين . فقد تزوجت « انانديبي » الطموحة القاسية « راجوبا » الوصي على البيشوا الفتى . واذ حصلت من البريطانيين على وعدهم بالعون والمساعدة اذا استولى زوجها على العرش ، فانها تدبر قتل الحاكم الشرعي . ومن ثم ينادى بزوجها « راجوبا » بيشوا ، بيد أن « رامشاستري » ، وهو قاض موقر ملحق بالبلاط ، يرتاب في الأمر ، ويقترح أن يجرى على راجوبا حفل ديني غايته القصاص والتكفير . وتعارض انانديبي بشدة هذا الاجراء خشية أن يؤدي الحفل الى اثارة ربيعة الشعب في جريمة القتل التي ارتكبت . وينسحب رامشاستري من البلاط معترضا على ولاية العرش غير الشرعية . ويزداد تلمر الشعب وثورته . اما راجوبا فانه يعمل على تبديد ثائرة الشعب وتلهيته ، وانجاز بعض الأعمال البطولية لتدعيم مركزه على رأس الامة ، فهو لذلك يقود حملة ضد والي المسلم الذي يحكم ولاية حيدر اباد المجاورة . وتفشل الحملة . ويقع راجوبا فريسة التدم والغش ، فيضع نفسه تحت رحمة كبار رجال بلاط بيشوا . وينادى على ابن بيشوا المقتول ، وهو طفل رضيع ، وربنا شرعيا للعرش . وفي حديث هائج ، مشبع بالغضب المرير ، توجه انانديبي الى الجنين الذي يتحرك في أحشائها ، تقسم ان تنتقم من الحكام « البيشوات » .

وقد كتبت مسرحية « بهوباندكي » منذ اقل من مائة عام بلاوازن النفيسة التي تزخر بها اللغة المراتية ، وبقيت موضوعا نموذجيا في برامج جميع الفرق المراتية ، حتى في السنين التي اعمل فيها البريطانيون رقابتهم على النشاط المسرحي . وقد حازت في السنين الاخيرة لونا خاصا من الذبوع والشعبية ، على الرغم من انقضاء رسالتها الاصلية السديدة ، وذلك بفضل الأدوار المسرحية الالامعة التي أدتها « دورجاخوت » Durga Khote احدي كبار ممثلات الهند . وكانت دورجا خوت المرأة الهندية الاولى التي ظهرت منذ اقل من عشرين عاما في الأدوار النسوية على المسرح المراتي . وكان اهم من ذلك مكانتها الشخصية في المجتمع ، والتبجيل الذي تستحقه ، اذ تنتسب الى طائفة البراهمة ، وهي اسمى طبقة في الهند . وان وجودها في مثل هذه البيئة ، مع موهبتها العظيمة ، ليعد ثورة على الاوضاع الاجتماعية . ولقد مهدت الطريق للنساء من جميع الطبقات للاتحاق فيما بعد بالمسرح دون ان يخشين عاقبة النقد . وعلى الرغم من أن دورجاخوت تكرر اليوم جهودها ، وهي في الخمسينات من عمرها للتمثيل في

السينما ، فان مهرجان المسرح المراتى السنوى الذى يقام لمدة اسبوعين لا يكتمل عقده الا اذا أدت فيه ، حسب أساليبها المفضلة ، وعلى الأخص فى مسرحية بهوباندكى . وقد حازت هذه المسرحية على الجائزة الأولى فى مهرجان الدراما الذى اقيم فى دلهى فى عام ١٩٥٥ تحت رعاية الحكومة ، لمدة اسبوع واحد ، ودعيت اليه فرق مسرحية من جميع أنحاء الهند .

وحظى المسرح المراتى بتقدير سام آخر ، حين نال « بال جاندهارفا » Bal Gandharva ، وهو ممثل فى السابعة والعشرين ، ويعتبر الكوكب المتألق القيادى فى سماء المسرح المراتى جائزة الرئيس الهندى التقديرية لعام ١٩٥٥ باعتباره أحد « فناني هذا العام المبرزين » . وقد رشح للجائزة على الأخص « لادائه العاطفى المعبر فى الادوار النسوية » . وكانت هذه أول مرة يكرم فيها تكريما رسميا فى الهند . وعلى الرغم من ان بال جاندهارفا قلما يظهر فى الوقت الحاضر ، فان الناس لم يزالوا يتحدثون عنه حديثا ملؤه التوقير شبه الاسطورى بالنسبة الى عذوبة صوته فى الأغاني التى كان يترنم بها دائما فى كل مسرحية ظهر فيها ، وإلى أزياء « السارى » العجيب الذى كان يرتديه على خشبة المسرح .



وتباهى البنغال بأنها تملك أقدم « مسرح حديث » فى الهند كلها ، وهى تدين للبريطانيين ، أكثر من غيرها من الأقاليم ، بالمرتبة الحالية الممتازة التى بلغها مسرحها . وقد كانت البنغال التى تقع على الساحل الشمالى الشرقى للهند ، المركز الرئيسى لشركة الهند الشرقية البريطانية ، وأصبحت بفضل هذا المركز أول مستعمرة انجليزية . وقام فى كلكتا ، العاصمة ، أكبر تجمع وتركيز للأجانب الذين نشروا بين الأهالى وسائلهم وعاداتهم الأجنبية بصورة أشمل من أى بقعة أخرى فى الهند . ونجحت مسارح الهواة التى أنشأها البريطانيون منذ البداية ، ووفدت فرق تمثيلية صغيرة من أوروبا للترفيه عن أفراد الجالية الانجليزية الذين استبد بهم الحنين الى الوطن . وفى عام ١٧٧٦ افتتح البريطانيون دارا مستديمة للتمثيل ، خاصة بهم . وكان أول العروض التى قدمتها ، مسرحيات « التنكر » و « الحب هو الطبيب » . ومن السهل أن نتصور ما كانت عليه هذه المسرحيات ، بيد أن أهالى البنغال سرعان ما أدركوا الإمكانيات التى يتيحها هذا اللون الجديد من اللهو ، فقاموا لغورهم بتطوير هذا المسرح الجديد وتكييفه تبعا لظروفهم ومطالبهم . وأخيرا افتتح أول مسرح بنغالى ، يستخدم اللغة البنغالية ، وذلك فى عام ١٧٩٥ . والعجيب ان الذى أنشاه رجل روسى .

وأشهرت دور التمثيل فى العمل ، ومنها مسرح « ستار » الذى لم يزل قائما حتى اليوم ، ويرجع تاريخ انشائه الى عام ١٨٨٠ . وترجم البنغاليون الكثير من المسرحيات ، واقتبسوا عقدا روائية ، وخلقوا « روبرتوار » خاصا بهم . وعلى مر السنين ، تمت جماعة الممثلين النظاميين وظهر « جيريش شاندر » Girish Chandra فى فجر القرن العشرين ، وهو فنان من الدرجة الاولى ، ممثل ومدير للمسرح ، وكاتب درامى ، وخبير فى كل الحرف المسرحية . وقد أصبح اسمه موقرا فى قلوب الجميع ، وصورته معلقة فى جميع المسارح والبيوت ، تكللها الأزهار ، الى جانب صور تاغور ، وسرى اوروبيندو Sri Orobindo ، وراما كريشنا ، وسوامى فيفكانادا Swami Vivekanada ، الصوفيين ، وكلهم من اهالى البنغال . أما جامعة كلكتا ، وهى احدى الجامعات القليلة التى يعترف فيها بالدراما مادة أكاديمية ، فانها تعين رسميا استاذ المسرح تحت اسم «محاضر جيريش شاندر» .

وفى صدر هذا القرن ، عمل ممثل آخر وهو «بهادورى» Bhaduri على اعلاء شأن المسرح البنغالى ، وهو الآن عميد الجماعة الكبيرة من ممثلى البنغال . ولم يزل يمثل على الرغم من كبر سنه فى مسرح صغير بمدينة كلكتا مساء كل يوم أحد . وبهادورى معروف فى خارج بلاده : وقد جاب ربوع أوروبا وأمريكا منذ ثلاثين سنة ليؤدى برنامجا من بعض اقاصيص الرامايانا . ولم تحظ فرقته لسوء الحظ الا بنجاح قليل ، وكانت العلة فى فشلها ، على الأرجح ، أن المسرح فى مفهوم الغرب ، كان حديث العهد فى ادراك الهنود ، ولم يكونوا قد وقعوا بعد على المزيج النسبى الصحيح بين المرحين الغربى والشرقى . وبينما وجد الهنود «بهادورى» غريبا فى أسلوبه ، فان الغربيين وجسده - مع الأسف - بعيدا عن الشرق ، وضعيفا فى محاكاة الغرب .

و « آهين شودرى » Ahin Choudry ابرز شسخصية فى الوقت الحاضر بين كبار ممثلى البنغال ، ويظهر عادة فى مسرح « أدلفى » Adelphi القديم المشهور ، ويجذب اليه جهورا كبيرا من المعجبين بفنه . وأن أداءه القوى العظيم ليترامى حتى يبلغ أبعد متفرج يجلس فى أعلى المسرح ، ويستند فى براعة ويسر دموعا وبسمات متواليات . ومسرحيته الأساسية ، المفضلة دوما عند أهل البنغال ، هى « ميسار كومار » Misar Kumar أو « بنت مصر » كتبت فى عام ١٩١٨ ، وتشكل احتجاجا مقننا قناعا خفيفا على سياسة التفرقة التى ينتهجها البريطانيون مع الهنود بسبب اللون . ويمثل شودرى شخصية شبيهة بشخصية « العم توم » ، وعلى وجهه مكياج أسود ثقيل ، وعلى رأسه شعر مستعار

رمادى اللون « كالمح والفلل » . ويمثل فى ذورة هرويه من العاصمة المصرية مع ابنته المتبناة ، بسبب اضطهاد الملك رمسيس للزواج ، سكان الجنوب . ولا يعلم سر هذه الفتاة غير ربيها ، فهى فى الحقيقة ابنة الملك من خليلته الزنجية التى نبذها . ويطاردا الاثنين فى النهاية الملك وعساكره ، فيلقون بهما ويضربونهما ويشخونهما بالجراح . وتكون ذروة المسرحية من خطبة طويلة تتناول المظالم التى تحيق بالمواطنين ، ويتضح بالتدريج ان شخصية الفتاة الحقيقية سوف تنكشف للملك ( وفى هذه اللحظة يصبح النظارة المفتونون قائلين : « مهلا ، مهلا » ، لاطالة فترة الترقب والحيرة قبل كشف السر ) . وعندما يعلم الملك فى النهاية ، وقد تولاه رعب شديد ، انه قد آذى ابنته الحقيقية ، فانه يلين ويترفق فى اضطهاده .

ولكلتا هى المدينة الوحيدة فى الهند التى كانت ولم تزل تكون فراقا من المثليين المحترفين وتمهدها بالرعاية ، وتقيم لها دورا لتعرض فيها . ولذلك يتباهى البنغاليون بحق بأنهم يمتلكون ارقى مسرح فى الهند كلها . ومن التيسر للبنغالى ان يتوجه فى عطلة الاسبوع الى المسرح ، ويتنازع تذكرة ويشهد مسرحية . وثمة مسرحية ناجحة ، اسمها « شيامالى » Shyamalee عرضت حتى كتابة هذه السطور حوالى ثلاثمائة مرة ، فى كل اسبوع مرة ، وبطلتها « سوشيترا شاترجى » Suchitra Chatterjee التى قد تفقد ذات يوم من ابرع ممثلات البنغال ودورها فى المسرحية صامت ومؤثر بشكل غريب ، فهو دور فتاة قليلة الحظ من الذكاء لا تستطيع الكلام . ويزوجها أبوها من رجل لايتكشف هذا العيب فيها الا بعد الفراغ من طقوس الزواج . ومع ذلك فانها تفوز بحبه ، وتستطيع فى النهاية ، بفضل لطف وسماحة زوجها ان تتعلم الكلام .

ولم يكن من شان نمو المسرح الحديث ، حتى فى البنغال ، ان يمحو المضمون الدينى ، ذلك المضمون الجوهري التقليدى المتأصل فى مزاج وعقلىة الهندى . وان أكثر من نصف المسرحيات التى تعرض على مسارح كلكتا فى الوقت الحاضر تتصل بالدين . وقد جرت العادة على الاعلان عن المسرحيات بأنها « دينية قوية » مثلما نعلن نحن فى الغرب عن مسرحية هزلية بأنها « بهيجة » . ومن أمثلة هذه المسرحيات ، المسرحية الناجحة المؤثرة « حياة القديس رام براساد » Ram Prasad ، فقد عرضت حتى عام ١٩٥٥ أربعمئة مرة ، ولم تضعف جاذبيتها الى اليوم . وهى بطبيعة الحال عامرة بالمعجزات المدهشة ، مليئة بالحكم الاخلاقية المنقولة عن لسان « رام براساد » الذى كان فى حياته قديسا . ومن الأقوال التى



تشكل الجو العام للمسرحية ، جملة « خدمة الناس لوجه الله وحده »  
و « لا تصحو الأم من غفلتها إلا بالصلاح والتقوى » . وثمة أنماط  
أخرى من المسرحيات تعرض في كلكتا ، ويطلق عليها تعبير «مسرحيات  
اجتماعية» اذا كانت تعالج الحياة العادية للناس ، في زيهام الحديث  
( مثل مسرحية شيامالي ) ، أو « تاريخية » اذا اتصلت بحياة الملوك  
والمملكات واستخدمت أزياءهم ( كمسرحية ابنة مصر ) . وعلى العموم  
فان الأقسام الثلاثة الدينية ، والاجتماعية ، والتاريخية ، تعرض في  
جميع ربوع آسيا . اما الاصطلاحات المسرحية ، من أمثال الكوميديا ،  
والتراجيديا ، والموسيقية ، والأوبرا ، وما الى ذلك ، فانها ، باستثناء  
المسرحيات الواردة من الغرب ، قلما تستخدم لقصورها في تصوير  
المسرح الأسوي الذي يمتزج فيه الانفعالات الوجدانية بالعناصر الحرفية  
( التقنية ) التي تبقى عادة منفصلة بعضها عن بعض في أوروبا  
وأمریکا .



و « مدراس » وهي مدينة ومقاطعة في آن واحد ، جزء هام من  
أجزاء الهند . والمدينة هي أمتع المدن الهندية بالنسبة للرجل المتعلم .  
وان السحر الذي يشع من شاطئها الطويل المقوس ، وشوارعها النظيفة  
ومطاعمها الممتازة التي تقدم صحون « دوساس » و « ايدليس » اللذيذة  
( وهي فطائر محشوة ، وكرات منتفخة من دقيق الارز المطبوخ )  
لا يضارعه إلا أهلها التاميليون الأذكاء ، ذوو الوجه البشوش ، وكرم  
الضيافة الفائقة . اما جامعة مدراس ، وتتميز بأعلى مستوى أكاديمي  
في الهند ، فانها توزع أساتذتها على كل نواحي المدينة ، فتشجع فيها  
جوا فكريا وعلميا . وينتشر في أرجاء المدينة الكهنة الهندوس ، وهم  
حفظة العلم والمعرفة التقليديون ، بألقابهم الطائفية المتكررة : اير Iyer  
واينجار Ayengar ، وأعلى رؤوسهم الحليقة ، وشعورهم المرسلّة  
المقودة خلف رؤوسهم . ويوجد في ضاحية آديار Adyar  
المركز الصوفي الذي يعتبر في الهند مركزا تعليميا كثره من دور التعليم  
وفيه تدرس بكفاءة عجيبة اللغة السنسكريتية ، والرقص ، والحرف  
الييدوية القديمة التي كادت تنسى ، واصبحت في حاجة ماسة الى من  
يرعاها ويبعثها من سباتها العميق . وتصل قوة الدفع والتأثير التي  
تنبثق من مدينة مدراس الى جميع المستويات من السكان . وقد يفنى  
لك خادم الغرفة في الفندق ترنيمة من ترانيم الصلاة في لمن « راجا »  
raga مهم ، يقرع لك فوق المائدة نمطا ايقاعيا معقدا « تالا » tala .  
ويشتهر جمهور النظارة في مدراس بأنهم أقدر الناس في الهند على

النقد والتميز . ولقد قيل ان الرافضات ، حتى الشهيرات مثلهن ، يضطربن عند قيامهن بالأداء لأول مرة امام جمهور مدراس ، حتى انهن يتعثرن وقد يقعن فى بعض الاحايين .

والمرح فى مدراس يسيطر عليه بدرجة كبيرة اخوان «ت.ك.م.» Lakshmi وهم من كبار رجال الأعمال ، وعلى الأرجح أغنى وأنبج المنتجين المسرحيين فى الهند ، ويعرضون مسرحيات فى مواسم دورية . وتندرج مواضيع هذه المسرحيات من مشاكل الزواج وحياة الأسرة الى الاستعراضات الموسيقية الصاخبة extravaganza وتزخر مدراس ايضا بكتاب المسرح ، فمنهم من يقتبس بالجملة من الغرب ، ويكتب على غرار « شو » أو « إيسن » ، وبعضهم يعيد احياء وتمجيد القيم الكائنة فى حياتهم التقليدية ، والتي تعطلت حيناً فى فترة الاستعمار ، وقلائل غيرهم يكتبون عن بيئتهم فقط ، بيئة اهل المسرح ، فى اسلوب واقعى - فئمة شخصية تفرد راقصة تبحث عن عمل ، أو زوجة تستاء من زوجها الفنان الذى يقضى وقتاً طويلاً فى المسرح بدلا من أن يستقر فى الدار مع أفراد أسرته . وعلى الرغم من هذه الحميرة الحية من النشاط والحركة المنة ، فان حصيلة شبك التذاكر لا تتضخم ، كما هو الحال فى البنغال ، الا مع المسرحيات الدينية . ومن الجلى أن اذواق الجمهور لم تزل ، على الرغم من الامكانيات والزخارف التى تتيحها حرفة المسرح الحديث ، وبعد أن تفتحت آفاق ومجالات الدراما العصرية ، ثابتة الاصول فى الماضى ، فى تلك الوشائج القديمة التى تربط الدين بالمسرح .

وقد عرض اخيراً مسرح «والتيكس» Walltax ، وهو دار نصف مكشوفة فى الهواء الطلق ، مسرحية من سلسلة طويلة من المسرحيات الناجحة ، عنوانها «كومارا فيجايام» Kumara Vijayam ( أى ابن سيف ) . وفى سبيل التيسير على الجماهير التى تدفع ثمناً للتذكرة ما بين اثني عشر « آتا » ( حوالى خمسة عشر سنتاً ) الى أربع روبيات ( ثمانين سنتاً ) ، اعيد عرض هذه المسرحية عدة شهور ، وادرجت فى القائمة الدائمة للعروض المسرحية . والمسرحية ، شأنها شأن جميع القصص الدرامية فى الهند اليوم ، استطراذية أكثر منها تنابعية ، وتصف ، بطريقة مفككة بعض الشيء ، حياة الاله «كومارا فيجايام» الذى ولد على أرضها هذه ، من كواكب سقطت فى زهرة «لوتس» ، وارتفع الى مكانة اسمى من مكانة جميع ملوك الأرض ، وحارب روح الشر فى «لنديا» ، وانتصر عليها ، وانحنى امامه براهما نفسه ، براهما فجر العالم ، فى السماء العليا . وتفاصيل القصة وشخصياتها مألوفة لدى

كل هندي شب الى جوار المعابد ، وفي وسط المهرجانات التي تقام سنويا وتصحبها آمياد واحتفالات دينية .

ففي مستهل المسرحية ، تهبط ست كواكب لامعة في القسم الخلفي من المنصة ، وتنفجر فجأة ، فاذا هي ست فتيات سماويات . ويظهر البطل كومارا فيجابام ، في صورة طفل له ستة وجوه واثنا عشر ذراعا . ويتنافس النسوة وبكافحن في سبيل الحصول على الطفل . وثمة ست زهرات لوتس حمراء ضخمة تفتح اوراقها ، وبينما هي تدور بصورة سحرية تبرز ست عرائس « كيوبى » Kuby صفيرة . وهنا يظهر عدد كبير من المؤدين في تتابع سريع ، وعلى رؤوسهم اغطية من فضة وذهب مرصعة بجواهر لامعة ، كل جوهرة في حجم بيضة الدجاج ، ويقفون تحت مظلات مفتوحة من نسيج حريري مشجر ، وشراشيب . ولبعض الالهة وجوه زرق ، والبعض الآخر رؤوس الفيلة. اما براهما فله ثلاثة وجوه متماثلة ، وزوج اضافي من الأذرع ، يتفرع من الكتفين . ويظهر بعض الكهنة ، وهم يرتدون ثيابا من جلد الفهد ، وقد تلطخوا برماد ابيض ، ولهم شعور طويلة كامدة ، ويتمتمون ببعض الكلمات المقدسة التي تتصل بالقضاء والقدر . وثمة عروش هائلة مبطنة بشرائط ذهبية تحرك داخل وخارج المسرح في لحظات مناسبة . ويتساقط بخور المعابد ، من وقت الى آخر ، من فوق خشبة المسرح فيطوف في جو القاعة فوق رؤوس النظارة . وفي غضون الممارك ، يقاتل البطل احد الشياطين الذي يتخذ مجموعة من الهيات كل منها اوسع من سابقتها . ويظلم جو المسرح بين كل عرض جديد يسلمه الشيطان والعرض الذي يسبقه . ويظهر الشيطان من حين الى آخر وهو يضحك حتى يحافظ على ترابط السياق الدرامي ، ويوضح للنظارة ان كل هذه الاشكال الخيفة التي يتخذها انما هي لشخص واحد . وتطفئ الحراب في الجو معلقة بطريقة غامضة ، ثم تنفجر كطلقة المدفع . وفي النهاية ينتصر البطل بطبيعة الحال ، ويشيع السلام والوئام بين الالهة على الارض . وتقدم مسرحية كومارا فيجابام للزائر الجديد منظرا وبريقا مركزين تركيزا ملهلا - فضلا عن صورة جزئية توضح الكيفية التي ينظر بها الهندي الى آلهته .

وفي قلب هذا النشاط الذي يضطرب في مسرح والتكس ، يبرز الممثل الاعظم في جنوب الهند ، وهو « تاميلي » ، من مدراس ، ويدعى « راجامانيكام » Rajamanickam ، ولكنه اشتهر بين الخمسين مليونا من تاميلي جنوب الهند باسم « ناواب » ( واللفظة الانجليزية لهذا اللقب هي : Nabob ) ، وهو لقب مقتبس من أحد ادواره

المحبوبة . وقد كون راجامانيكم فرقة ، وتمثل أول مسرح حديث في إقليم مدراس ، منذ ثلاث وعشرين سنة . ولقد أقسم في منتصف الليل أمام مزار « كالي » في تانجور أنه سوف يقتل نفسه إذا لم يصبح معنلا كبيرا . وقد استجيبت دعوته ، لحسن حظ المسرح في مدراس . واكسبه أسلوبه التمثيلي العظيم الذي يتميز بالبطولة مع قدر من الضجيج والتهويش ، شعبية أسطورية . وشيد لنفسه دارا للتمثيل ، تضم مكتبة . ويقوم فوق ذلك بجولات في أنحاء البلاد ، تمتد الى بومباي وكلكتا ليقدّم عروضه أمام الجاليات التاميلية الكبيرة . وقضى فرقة ، وهي أكبر فرقة في الهند ، مائة وخمسين عضوا ، وكلهم من الرجال . ويؤمن راجا مانيكام بأن في مقدور الرجال أن يؤدوا أدوار النساء ، ويعتقد بأن المسرح ملئ بالوان الغواية وضروب المخاطر للجنس اللطيف . أما تناوله للمسرح فهو دينى عميق . ويجب على الممثلين أن يؤدوا صلاتهم قبل أن يظهروا أمام الجمهور ، وأن يخلعوا نعالمهم قبل أن تطلق أقدامهم خشبة المسرح – وكل مسرحياته «عبادية» تتدرج في موضوعاتها من قصة قديمة محبوبة مثل «كومارا فيجايام» الى أحدث مسرحية ناجحة ، وهي قصة لطيفة عن حياة المسيح .



ويتركز المسرح «الجوجيراني» ، مثل المسرح « الساراثي » بصورة جزئية على الأقل ، في مدينة بومباي . وعلى الرغم من أن تقاليده أقصر من تقاليد كل من مسرحي البنغال وماراتا ، إلا أنه مع ذلك نشيط بشكل جلي . ومنذ أقل من نصف قرن مضى ، لم يكن المسرح الجوجيراني يضم سوى رقصات شعبية قليلة ، وقصص بدائية تروي بشئ من الأداء الإيمائي .

أما المسرح الجوجيراني ، بالمفهوم الحديث ، فقد بدأ بداية كبيرة بفضل جهود ك.م. مونشي K. M. Munshi ، وهو عالم سنسكريتي مسن ، ورجل عظيم من رجال السياسة في الهند ، خدم وطنه بطرائق متنوعة ، من وزير دولة في الحكومة المستقلة الى المركز الحالي الذي يشغله ، حاكما لاطليم « أوتار براديش » الهام . وقد بدأ مونشي هوايته الثانوية ، وهي كتابة المسرحيات ، وله من ذلك غايتان : أن يعيد التاريخ الجوجيراني وثقافته ، اللذين حرقا في عهد الاستعمار الثقيل ، الى ما يستحقانه من مجد وكرامة ، وإن يستخدم المسرح أداة للإصلاح السياسي والاجتماعي . وادخل في عمله هذا عنصر الحب في الدراما الهندية بأسلوب لم يسبق له مثيل .

وتعالج الكثير من مسرحياته عواطف النساء ومكانتهن فى البناء الاجتماعى فى الهند الحديثة . وتنتقد إحدى مسرحياته ، واسمها « براهما شاريا شراما » Brahmacharyashrama الزهد فى الدنيا ، وتحكى مسرحية أخرى ، وعنوانها « أستاذ فى ضائقة » العلاقة التى قامت بين مدرس وطالبة حسنة ، ولا ينفذ موقفهما هذا إلا سلوك خلقى متين . وثمة مسرحية أخرى ، ولعلها أفضل مسرحيات مونشى ، وعنوانها « كاكاني شاشى » Kakani Shashi ، تدافع عن تحرير المرأة من القيود التى فرضها عليها المجتمع الجوجيرائى العتيق . وقد استخدم الكثير من مسرحياته أيضا موضوعات سياسية ، ومن ثم حرم عرضها فى عهد الاحتلال البريطانى . وسجن مونشى بسبب نشاطه فى ميادين أخرى ، الأمر الذى أتاح له فسحة من الوقت يكتب فيها الزيد من المسرحيات . ومجمل القول ان مسرحيات مونشى كلها هزلية ، تزخر بالثورة ضد التقاليد الاجتماعية والمظالم السياسية ، وتمنح المرأة دائما حرية ومكانة نبيلة . وفى الوقت الذى أكتب فيه هذه السطور ، يقوم مونشى بتأليف آخر مسرحياته ، على ما يبدو ، بعنوان « حسنا ما فعلت » ، ويظهر فيها بشخصه ، وقد غاظه وأزعجه كل الشخصيات التى ابتدعها فى قصصه ومسرحياته ، والتى أصبحت رمزا للفكر المتقدم فى البيت الجوجيرائى .

وفى عام ١٩٥٢ ، تكونت فرقة هامة باسم « نات ماندال » Nat Mandal فى أحمد اباد ، وهى معقل جوجيرائى عظيم ورائى مدينة كبيرة فى إقليم بومباى . وقد احتكرت هذه الفرقة نشاط أعظم ممثلى جوجيرات ، ويدعى « سندارى » Sundari ( الجميل ) الذى اشتهر فى شبابه بأدائه أدوار النساء . واليوم ، اذ تقدم به العمر ، حتى لم يعد قادرا على الاكثار من التمثيل ، ضعف ميله الى تمثيل الشخصيات النسوية . وهو عظيم النفع ، كبير القيمة كمدير للمسرح الجوجيرائى الحديث نظرا لدرايته الكبيرة بشئون المسرح ، وعلى الاخص بأنماطه الشعبية . وأكثر مسرحياته الأخيرة حظا من النجاح ، هى المسرحية الجدلية « مينا جورجارى » Meena Gurjari التى عرضت أكثر من مائة مرة فى أحمد اباد ، وبارودا ، وبومباى ، وضمت لأول مرة العناصر الشعبية للرقص والقصص الجوجيرائية ، وعناصر المسرح الحديث .

وفى قلب النشاط المسرحى فى أحمد اباد ، تقوم أسرة « سارابهاى » Sarabhai الثرية ، ومن أفرادها « بهاراتى » Bharati الذى كتب عددا من المسرحيات باللغتين الانجليزية والجوجيرائية ، تتناول

مشكلة المواطن الهندي المتأثر بالانجليز ، والذي ينشر حوله القيم الأجنبية التي اكتسبها في عهد الاستعمار ، ثم يعود فيكشف قيمه الوطنية . وقد أنشأ السارابهيون مدرسة للمسرح منذ بضع سنوات ، ويمتلكون اليوم دارا صغيرة للتمثيل ، يجرب بها اخراج أية مسرحية يكتبها أى صديق من أصدقائهم . وأن اسهامهم في تشكيل فرقة « نات ماندال » ليضمن لهذه الهيئة امانا واستقرارا كفيين بتوطيد مركزها خلال هذه الفترة الاستهلاكية التجريبية في تاريخ المسرح الجوجيراني .

وثمة ناقد هندي يصف المسرح الجوجيراني بأنه « قصة قد توقف نموها ، وضاعت معالمها الدرامية حتى قبل أن تتكون » . ويشير ناقد آخر الى أن هذا المسرح يتكون من « مسرحيات واهية البنيان » و « اقتباسات خرقاء » ، ويجمل وصفها بأنها « كتلة من فخذ الخنزير » . اما « اديب » Adib الأحرر بصحيفة « التيمز » الهندية ، وأبرع نقاد المسرح في الهند ، فقد كتب عن مسرح « جوجيراني » يقول انه « بيضة أكبر حجما من المعتاد ، ولا يعلم أحد متى تفقس .. وربما كانت فاسدة » . وليس من شك في أن هذه الاتهامات قاسية . ويبدو لي ، اذا نظرت الى المسألة من وجهة طيبة ، ان هذا الاهتمام الشديد الذي لا هوادة فيه بالمسرح الجوجيراني قد يكون ذا دلالة طيبة تبشر بالخير الكثير . والشئ المؤكد أن قدرا كبيرا من القلق والبلبة الفنية يضطرم في الأوساط العليا ، وسوف ينبثق منه المسرح الجديد الذي يصبو اليه الجوجيرانيون . وكل حكم انتقادي في هذه الآونة الحرجة سوف يكون سابقا لأوانه .. ولم تزل الحركة في فترة الاستكشاف والتلمس . وهي على ما يبدو في أيدي جماعة من المتعلمين والخبراء اللامعين . ولم يزل مصر هذه الحركة في السنوات القليلة القادمة غامضا ، ولكنها في هذه الحقبة تزداد شعبيتها ، وقد بدأت فعلا تشبع النوازع المسرحية عند جمهور كبير متمطش الى اللهو والتسلية .



تقع ولاية « آندرا » في الشمال الغربي من اقليم مدراس ، وتضم قسما من اقليم حيدر آباد ، ويبلغ سكانها ثلاثة وثلاثين مليوناً يتكلمون لغة « تيليگو » ، واقلية منهم من أفقر أقاليم الهند . وقد قاد حركة المسرح فيها منذ عشرة أعوام « جمعية مسرح شعب آندرا الهندي » . وليس من شك في أن هذه الحركة كانت منذ بدايتها شيوعية بحتة . وكانت أهدافها تتسم بطابع النشاط الفني الذي يستوحى الدعاية . وقد أراد رواد الحركة استخدام الأشكال الشعبية المألوفة والتي يتقبلها

غالبية الشعب من الوجهة الجمالية ، وعلى الأخص الوان الدراما الراقصة التى تعرض فى الهواء الطلق « فينهي ناتاكام » vidhi natakam ويؤديها ممثلون متجولون يطوفون من قرية الى أخرى ، وحاولوا أن يخلصوها من مضمونها الدينى وأن يصفوها ببعض « الرسائل » مثل : مناهضة الاقطاع ، وتمجيد الفلاح ، والاستشهاد السياسى ، وما شابه ذلك . وكان المنتظر من هذه الافكار الثورية الجديدة أن تنفذ الى عقول الجماهير ، فى حين انه كان من الواضح ان هؤلاء يجدون متعتهم فى ملاهيمهم التى اعتادوها . وعلى أية حال ، فإنه مع خمود الحركة الشيوعية فى الهند ، وعلى الأخص فى أندرا حيث حل بالشيوعيين أبشع الهزائم ، فشل هذا اللون من المسرح ، وأصبح الجمهور اليوم متعلقا مرة ثانية بمسرحياته الراقصة القديمة ، وعاد اليها كما كان فى سابق عهده .



أما « البارسيون » Parsis ، وهم طائفة صغيرة من الهنود لا يكاد يبلغ عدد أفرادها المائة ألف ، يتخذون مركزا لهم مدينة بومباى . بيد أن تفوقهم فى المجال المالى والصناعى للبلاد يتجاوز كل الحدود بالنسبة الى تعدادهم الفعلى . والأمر كذلك فيما يتعلق بمساهماتهم العظيمة فى تقدم ونمو المسرح الحديث فى الهند . والبارسيون ( الفرس ) فى الأصل لاجئون دينيون وفدوا الى الهند من بلاد فارس ( ومنها اشتق اسمهم ) ، وهم عبدة النار - « زورواستريون » ، قدموا الى الهند منذ أكثر من ألف سنة ، واتخذوا ماوى لهم بحميمهم من اضطهاد المسلمين فى بلادهم الأصلية ، فارس . واتخذوا لأنفسهم الأزياء والطبائع الهندية ، بل واستخدموا فى كلامهم اللغة الجوجيرانية ، وكانت اللغة الشائعة فى المبادلات التجارية آنئذ فى تلك الجهات .

وقد احتفظوا منذ البداية بشعورهم بأصلهم الغربى ، ومن ثم فانهم ، عندما قدم البريطانيون ، كانوا أول الهنود الذين تحولوا الى غربيين بالمعنى الصحيح . واستجابوا سريعا ، وبطبيعة الحال ، للنوع الجديد من المسرح الذى جاء به البريطانيون . ويشهد السائح الذى يزور بومباى فى الآونة الحاضرة عرضا يؤديه ممثلون بارسيون أوفر عددا من الممثلين الجوجيرانيين أو الماراتيين الذين يشكلون أكبر الجماعات التى تتكون منها هذه المدينة الخلطة الأجناس . وينقسم المسرح البارسى الى نوعين : مسرحيات تعرض باللغة الجوجيرانية ، ومسرحيات أوروبية أو أمريكية تمثل باللغة الإنجليزية ( ومن دلائل

تطبع البارسيين بالشمال الغربية اتقانهم اللغة الانجليزية الى جانب لغتهم الوطنية ) .

ونجد ، بين هذين النمطين من المسرح البارسي ، أن المسرح الجوجيراني هو الأكثر شعبية ، والأقل تأثيرا على الشاعر . فمسرحياته كلها كوميدية على ألوان مختلفة : منها ، على سبيل المثال ، ما يتناول موضوعه زوجين في شهر العسل ، يخطنان السبيل الى غرفتيهما في الفندق . وكثيرا ما تعرض المشاكل الزوجية التي تتطلب فيها المرأة على الرجل ( وهذا موقف مثير للضحك في آسيا كما هو في الغرب ) . وكثيرا ما تقترب الفكاهة من اللهأة الخسنة والفودفيل .

وعلى رأس الفرق التي تمثل في بومباي باللغة الانجليزية « اتحاد المسرح » . واذا كان القول بأن هذه الجماعة تشكل جزءا من الحركة البارسية المسرحية ، قولاً غير صحيح كل الصحة ، الا أن عددا من ممثليها بارسيون ، وكذا قسما كبيرا من جمهورها والمؤيدين لها . ولا ريب أن روابطها الغربية ، في مفهوم الفن المسرحي ، توثق صلتها بالبارسيين ، أكثر من أية طائفة أخرى .

و « اتحاد المسرح » ، ولا جدال ، أبرع فريق من الممثلين في الهند ، وتضارع عروضه ، في المناسبات الهامة ، من حيث الكيف والاتقان الفني ، المسارح الحديثة في اليابان وأوروبا أو أمريكا . ويقوم على رأس « اتحاد المسرح » الفنان الشاب الموهوب « الكازي » Alkazi الذي تلقى تدريبه في الأكاديمية الملكية للفن الدرامي في لندن ، وفي « دار تنجتون هول » ، وهو اليوم ألمع ممثل ومخرج في الهند كلها ، وفي النطاق الدولي . ويفخر « اتحاد المسرح » بأنه قدم ، خلال السنين التي انقضت منذ نشأته في عام ١٩٥٥ ، والتي تناهز العشر ، عددا من العروض الممتازة . وللفرقة نشاط فني كبير ، وقد قدمت عددا من المسرحيات المتفاوتة الأنواع ، مثل : « الملك أوديب » لسوفوكليس ، و « جريمة قتل في الكاتدرائية » لايوت ، و « الوريثة » . وشرعت أخيرا في اخراج مسرحيات باللغة الهندية ، كتبها بعض ممثليها الدارسين وحاز أداء الفرقة المسرحية « الملك أوديب » على تقدير مشرف في مهرجان الدراما القومي في دلهي ( ولم يصرح للمسرحيات التي تستخدم اللغة الانجليزية بأن تشترك في المنافسة الرئيسية ) .

وكان بعض هذه العروض مجرد مسرح دائري . وإن ذلك المزيج الموفق من موهبة التمثيل الأصلية ، والإدراك الصحيح لحرفة المسرح ، وتفاهة التكاليف التي يستلزمها العرض الذي يجري في الطابق الثاني



من مبنى عاذى تشغله بعض المكاتب ، بعد ساعات العمل ، ويعون فنانين متطوعين يهبون وقتهم وطاقاتهم ، بمحض ارادتهم ، وكامل حريتهم ، لهذا العمل الفنى ، كل ذلك قد مكن « اتحاد المسرح » من ان يشكل تنظيما ، متوازنا المالية ، على الرغم من قلة رواج المسرحيات التى تمثل باللغة الانجليزية . وأمكن أخيرا افتتاح مدرسة لفن المسرح ، أشبه شيء « باستوديو الممثل » ، يقوم فيها بعض الأوروبيين والهنود بالتعليم والدراسة . وتنظم الفرقة من وقت لآخر حفلات راقصة وولائم بقصد تنمية مواردها المالية . وقد انشئت شركة لتضمن ، بصفة مؤقتة على الأقل ، تنفيذ برنامج منتظم من العروض المسرحية . وكان للسيل المتدفق القوى من المسرحيات الأوروبية الجيدة ، التى يقدمها « اتحاد المسرح » اثرا نافعا فى الدراما الهندية بوجه عام . واستوردت الفرقة انسب المسرحيات ، والأدوات المسرحية ، والأساليب الفنية . ويقوم الكثير من أعضاء الفرقة بجولات كثيرة نسبيا ، فى بلاد أوروبا وأمريكا ، ويستفيدون كثيرا من التجارب التى يمرون بها فى خضم الأساليب الحديثة فى التمثيل وتياراتها . على أن « اتحاد المسرح » فى جوهره مسرح هندي ، يقدمه هنود أمام جمهور من الهنود . وتبدو هذه الحقيقة واضحة أشد الوضوح فى البنين التمثيلي الفنى الذى تتميز به عروضهم ، وميولهم الميلودرامية ، وحركاتهم المبالغ فيها ، وذرواتهم المستطيلة . ورغم أن هذه السمات ليست شائعة تماما فى الغرب فى الوقت الحاضر ، إلا أن فيها ألوانا من القوة ، و « الديناميكية » تجعل المسرح أكثر صدقا وأقوى تأثيرا . وتحظى حرارة الأسلوب الذى يتبعه « اتحاد المسرح » بنجاح فى الغرب ، شبيه بالنجاح الذى يحظى به مسرحنا الغربى فى الهند .



ومن بين جميع الحركات الوطنية البحتة فى مضمار المسرح الهندى فى الوقت الحاضر ، يبرز مسرح بريثفى Prithvi ( وينتسب الى النجم المسرحى بريثفراج ) ويقود غيره من المسارح بالخبرة والتخصص الحرفى ، ويستخدم اللغة الهندية أو الهندوستانية . بيد أن هذه الفرقة تعرض مسرحياتها فى قلة نادرة لسوء الحظ ، ثلاث أو أربع مرات فى السنة ، ولكن عرضها بشكل على الدوام حدثا فى الدرجة الاولى من الاهمية ، ويحظى بنجاح باهر ، من الوجهة الفنية دائما ، وأحيانا من الوجهة المالية . وقد بدأ « بريثفراج » حياته الفنية نجما سينمائيا ، وكان بهذه الصفة من الرواد الأوائل الذين أسهموا فى رفع

المستوى العالمى للفيلم الهندى . وكان فى شبابه ممثلا بارعا تعشقه الجماهير ، ولم يزل فى ستينات عمره ، يسيطر على قلوب جمهور كبير من المعجبين بفنه . ويظهر عادة فى دور الأب ، أو الحكم العاقل الرصين ، أو الكهل الطيب اللطيف ، مع بعض الميل الى المأساة .

وثانى نجم فى مسرح بريثفى هن ابن بريثفراج نفسه ، « راج كابور » Raj Kapoor ، وهو الآخر معبود الملايين من عشاق السينما ، من أجل نظراته الرائعة وتمثيله لمشاهد الحب . ويشارك أباه موهبته فى التمثيل ، بيد أن مجاله الذى تخصص فيه هو الكوميديا . وإن احساس كابور المرحف بالمواقف الهزلية ليجعل منه ممثلا من أخف الممثلين الذين يعملون فى الوقت الحاضر وفى كل مكان روحا وأقربهم الى قلوب الجماهير . وقد مزج الأب والابن مواهبهما ، فى عروضهما القليلة التى قدمها معا منذ عام ١٩٤٥ ، وكان يحدث فى بعض الأحيان أن يمثل أحدهما فى حين يقوم الآخر بإدارة المسرح .

ويتمتع الاثنان بعزىة الأداء باللغة الهندية ، وهى اللغة القومية التى أصبح تعلمها إجباريا فى جميع مدارس الهند ، الى جانب اللهجة المحلية لكل اقليم ، وبفضل هذه المزية بمس الاثنان بأدائهما قلوب الجماهير فى الهند ، بصورة لا مثيل لها الا فى القليل النادر من المسرحيات القديمة أو الجديدة . وجميع مسرحياتهما مكتوبة من اجلهما ، وهى مسرحيات واعية ، سهلة الفهم ، تتناول مشاكل وطنية واسعة النطاق . وأكثر مسرحيات بريثفراج حظا من النجاح ، مسرحية « باثان » Pathan ، التى أعيد احيائها عدة مرات منذ أن عرضت لأول مرة لعشر سنين خلت ، وتحكى قصة صداقة العمر التى كانت تربط بين هندوسى ومسلم فى قرية صغيرة فى أقصى الشمال . وانفصمت عرى هذه الصداقة عند تقسيم الهند بمس أن نالت استقلالها ، وأقيم فى المنطقة الشمالية التى يشكل المسلمون الغالبية من سكانها ، دولة باكستان الدينية . وفى الذروة الختامية للمسرحية ، يضحي المسلم بولده ليهديء نائرة المشاعين المتعطشين للدماء وليحمى صديقه . وقد توصل بريثفراج الى تلخيص الفاجعة كلها التى كانت تزول الهند فى ذاك الاوان ، وذلك خلال هاتين الشخصيتين ، شخصيتى كهلين بسيطين لا يعرفان الا المبادئ القديمة التى اعتنقها أسلافهما . وعندما عرضت المسرحية لأول مرة ، كان التوتر القائم بين الهندوس والمسلمين قد انقلب الى أعمال عنف وشغب ، واكتنفعت عمليات نقل السكان الضخمة ( وقد بلغ مجموعهم ثمانية ملايين نسمة )

مصادمات واعتداءات شنيعة . وقد قامت مسرحية « باتان » بدور مهديء وسلمى إفى ذاك العهد المضطرب الذى سادت فيه الفوضى وعمت الشائعات ، وانتشرت المخاوف والشكوك ، وأعمال التدمير والانتقام ، وتسببت فى الكثير من المآسى والويلات . وقد زالت اليوم الحاجة الاجتماعية الى مسرحية « باتان » ، وخفت المشاكل التى كانت قائمة بين الهند وباكستان ، واستحال الى ضرب من الحيلة والحذر اللذين يشيعان فى أعقاب الحروب ، بيد أن قيمتها كعمل مسرحى لم تنزل باقية .

وقد انتقل بريثفراج الى مسرحيات أخرى ، تحيط كل منها ببعض اهتمامات الشعب الملحة فى أوانها ، وآخرها ، وقت كتابة هذه السطور ، مسرحية « المال » ، ودور بريثفراج المزدوج فيها ، دور الرجل الفقير ، والرجل الفنى ، من أقوى الأدوار فى المسرح الحديث التى تفصح الجشع والفساد وتهاجمهما . وكل موه وعات مسرحيات بريثفى هندية صميعة ، عولجت بأسلوب هندي مميز . ولعل عبقرية الفرقة تكمن فى ذلك التوازن الدقيق الذى تقيمه بين المسرح الأهلى والفن العالى ، الشيء الذى لم يكن له وجود منذ عهد المسرحيات السنسكريتية .

ويعزى معظم فاعلية مسرح بريثفراج الى الاخراج المسرحى ، وأهم ما يتميز به اقتباس الأساليب الفنية السينمائية اقتباسا موفقا . وقد نما المسرح الهندى الحديث ، فى الواقع ، جنبا الى جنب مع نمو صناعة السينما . وتطور بريثفراج فى بدء حياته ، بطبيعة الحال ، ممثلا سينمائيا . أما كفاءته كممثل حقيقى ، فانها مثل كفاءة ابنه : و « دورجاخوت » وغيرهما ، ترجع الى عامل الحظ والصدفة . فلم يكن لبريثفراج بد من معالجة المسرح ، فى أغلب الأحيان مثلما يعانج الفيلم السينمائى ، فيجرب تغييرات عديدة فى المناظر والجو المسرحى ، ويقدم الكثير من المتابعات الراقصة ، والموسيقى العرضية ، وزينل من القيود التى تحد المسرحية ذات الفصول الثلاثة والمنظر الواحد ، ما يتناسب مع الحدود التى تفرضها خشبة المسرح . وأن المبالغة والافراط فى استخدام الألوان والحركة ، وعلى الأخص إبراز الأجواء خلال المواقب ، ووصف الأحداث على خشبة المسرح وصفا تصويريا حرقيا ودقيقا ، وقلما نسمع عبارة « اسمع قتالا فى الشوارع » تقولها البطلة وهى تطل من نافذة وتخبر النظارة بما يحدث فى الخارج ) ، كل ذلك يزود النظارة الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام السينمائية بكل

ما يتوقعونه من الكاميرا ، بالإضافة الى المتعة التي ينالونها برؤيتهم  
ممثلهم المحبوبين بأشخاصهم .

ويتصدى بريثفراج لهذه العلاقة بين المسرح والسينما بأسلوب  
واقعي . فإذا كانت الحرية والتنوع اللذان تتمتع بهما السينما متعة  
لا حد لها يهددان المسرح الحقيقي ، كان لابد من نقل أحسن ما فى  
تكنيك السينما الى خشبة المسرح . أما بخصوص انخفاض أسعار  
الأماكن فى دور السينما ، فى مقابل التكاليف الباهظة التى يستلزمها  
العرض المسرحى المنتظم ، فإن بريثفراج يقتصد فى هذه النفقات  
وما وسعه ذلك . فهو يقدم عروضه فى الحفلات الصباحية ( حين يكون  
إيجار المسارح أقل ما يمكن ) ، وفى أكبر المسارح ، كدار الأوبرا فى  
بومباى ، حتى يمكن بيع أكبر عدد ممكن من المقاعد بشئ زهيد . ولما  
كانت عروضه مسألة عائلية تنحصر بينه وبين ابنه ، فإن الاثنين  
يسهمان عند الضرورة بمجهوداتهما وعملهما دون أى مقابل ، حتى يظل  
رسم الدخول الى المسرح عند أدنى حد ممكن .

وثمة مشكلة أخرى تعترض المسرح الهندى الحديث ، تدور حول كيفية  
خلق تذوق للتمثيل الحى فى نفوس الجماهير ، قبل أن تفسد أضواء  
وظلال السينما جاذبية المسرح . وقد خطا بريثفراج خطوات واسعة  
فى سبيل حل هذه المشكلة ، وذلك بمداومة عرض مسرحياته ، بمعدل  
مسرحية واحدة كل سنة . وتعرضت مسرحيات بريثفى ذات مرة ،  
رغم نجاحها ، لضائقة مالية شديدة ، مما حمل بريثفراج وابنه الى أن  
يطوفا ، خلال فترة الاستراحة ، فى ممائى ودهاليز المسرح ، وهما  
يرتديان ثيابا عادية ، ويحملان طبقا يجمعان فيه تبرعات الحاضرين .  
فأذاً قدرنا أن مدينة بومباى سوف تصبح خلال بضع سنوات ،  
شبيهة بمدينة برودواى ، يفد اليها الناس من الأقاليم ليشاهدوا  
مسارحها ، فإن الفضل فى ذلك سوف يرجع فى أغلبه الى بريثفراج .  
وسوف تزول عندئذ خطورة السينما على حياة المسرح ، ويتحرر  
المسرح من تهديد السينما بصفة نهائية .

وثمة فرقة من انشط الفرق التمثيلية فى الهند ، ولكنها ، على  
شاكلة مسرح بريثفى ، أو اتحاد مسرح « الكازى » تعمل بمعزل عن  
المسرح الاقليمى ، تلك هى فرقة المسرح القومى الهندى . وكانت فى  
بداية أمرها نفرا من الشبان الهواة المتحمسين لفنهم ، كونوا من أنفسهم  
فرقة ، منذ عدة سنوات مضت ، بتشجيع الزعيم الاشتراكى الذائع  
الصيت « كامالا ديفى شاتوبادهيايا » ، وضموا مواهبهم ليقدموا عروضاً

فى جميع أنحاء الهند ، فى المسارح ، وفى ساحات الطواحين ، وبين  
الزارعين ، فى شتى المواضع ، وفى أى نمط يمن لمخيلتهم . وظهروا  
أول ما ظهروا فى المدن ، وكانوا ينفقون ما يحصلون عليه من ربح ، متى  
كان ثمة ربح ، فى تأجير عربة تنقلهم وأدواتهم الى الأقاليم ،  
ويستخمنونها فوق ذلك كمنصة للتعبيل ، وبذلك يتاح لجميع أفراد  
الشعب الفرجة على أدائهم .

وبسبب الصعوبات اللغوية ، وقلة المسرحيات ، والنقص فى عدد  
الممثلين المدربين ، فإنهم بدأوا بعرض باليهات درامية ، ليست كلاسية  
أو أدبية فى مستوى الرقصات التقليدية التى تنتمى الى « المدارس  
الأربع » ، ومع ذلك فهى ليست غريبة بدرجة النمط الدرامى المجلوب  
من الغرب . وكانت عروضهم ، بنوع ما ، تمثيلات إيمائية ( بانثوميم )  
تصور حكاية ما بأقل عدد ممكن من الألفاظ . أما الموضوعات التى وقع  
عليها اختيارهم فكانت تجرى عادة على مستوى قومى ، وتعالج  
المشاكل الحالية بأسلوب تعاونى مفيد ، دون أن تتسم بالشيوعية أو  
تكون أداة للدعاية الحكومية .

ولقد ساعد أحد عروضهم الرئيسية الناجحة الحكومة فى حملتها  
التي تستهدف « انتاج مزيد من الغذاء » . وهذا العرض باليه يصور  
العمل فى القرية ، ونذالة محتكرى تجارة الأرز فى المدن ، وفاجعة  
الجاعة ، وبؤس الشعب الذى ابتلى بمصائبها ، وأخيرا المحاولات  
المتواترة « لانتاج المزيد من الغذاء » . وثمة باليه آخر من أعمالهم  
الناجحة ، عنوانه « اكتشاف الهند » ، يقدم فى عرض شامل تطور  
الهند وشعبها منذ فجر التاريخ حتى عهد غاندى والاستقلال . ومن  
بين عروض « المسرح القومى الهندى » مسرحيات راقصة قصيرة ، تعوم  
على موضوعات شعبية قديمة - من ذلك قصة « ميرابى » Mirabai  
الغنية الوهوية التى تأسر القلوب ، حتى فى بلاط المغول ، بأغانيها  
الهندوسية الدينية ، وتقود فى النهاية قديسة ، وكذلك تمثيل « راس  
ليلا » للأحداث التى تقع فى السماوات ، ورقصات الآلهة .

والمسرح القومى الهندى فروع فى المدن الكبرى فى الهند .  
وتستغل هذه الفروع كل المواهب التى تقع عليها ، وتنظم جولات فى  
البلاد كلما استطاعت ، وتقدم دائما موضوعات ذات أهمية حقيقية  
للشعب . وكانت هذه الفرق موفقة كل التوفيق فى تشجيع الوحدة  
القومية ، والنهوض بالمسرح الهندى ، بتقديمها برامج ممتازة ، جيدة  
التصميم .

وفى الهند ايضا بضعة مسارح متفرقة ومنعزلة ، تنمو مستقلة  
 من الحركات المسرحية المنظمة ، وتقال فى روعة منفردة ما تسمى الفرق  
 الأخرى الى بلوغه . ولعل مانيبور أحسن مثل لذلك . فهناك ، قام  
 الشعب الذى يتمتع بحساسية مرهقة وادراك مسرحى كبير ، بعملية  
 نشيطة ومثابرة لتطوير مسرحهم الخاص . وقد اقتبس هذا المسرح  
 فى بدايته ، الأفلام الإنجليزية والأمريكية التى كانت تعرض من حين  
 لآخر فى العاصمة «ايمفال» ، واستفاد من الأحاديث التى كان يرددوها  
 أعضاء مسرح كلكتا الناجح الذين كانوا يأتون لزيارة مانيبور . على أنه  
 بفضل الموهبة المسرحية الخاصة التى يمتاز بها أهالى مانيبور ، فاز  
 مسرحهم بنجاح قد يحسده عليه أنماطه الأصلية التى نبع منها . وبلغ  
 مقدار أهل مانيبور نصف مليون نسمة فقط ، بيد أن الإقليم قد  
 استطاع اعانة وتدعيم أكثر من سبع فرق مسرحية حديثة ، خلاف  
 ثلاثين فرقة قديمة الطراز ، وهى فرق هزلية تجوب البلاد ويطلق  
 عليها اسم « ليلاس » Lilas ، وكذا عدة فرق أوربا سبق لنا وصفها  
 فى الفصل الذى أفردناه للرقص الهندى . وسوف لا ندهش اذا علمنا  
 أن هذا أكبر معدل فى العالم فى عدد المسارح بنسبة تعداد السكان .

ومسرح « راب محل » Rupmahal ، هو أحسن وأنجح المسارح  
 القائمة بصفة مستديمة فى مدينة ايمفال . ودار المسرح مبنية بالطوب ،  
 مربعة الشكل ، وفسحة الأرجاء ، تفوق فى ضخامتها قصر المهرجاء ،  
 وقد تكلف بناؤها « لاك ونصف » ( ١٥.٠٠٠ روبية — أى حوالى  
 ٣٥٠٠ دولار أمريكى ) ، تنهض فى وسط المدينة عند تقاطع شوارع  
 « الدولة » و « طريق السوق » ، الشيء الذى يؤكد أهمية المسرح .  
 ويبرز هذا المبنى المعنى الذى يتضمنه اسم الفرقة « راب محل » ،  
 ومعناه الحرفى « القصر الجميل » ، وقد أطلقه عليه أهالى مانيبور .  
 بيد أن المسرح يبدو فى نظر الأجنبى أقل عظمة مما قد يوحي به مظهره  
 الخارجى ، فهو يتسع لثلاثمائة وخمسين متفرجا يجلسون على مقاعد  
 من حديد يعلوه الصدا . أما الصفوف الخمسة الأولى ، وفيها أغلى  
 المقاعد ، فانها مكسوة بنسيج داكن اللون من بطاطين الجيش . وبالإضافة  
 الى ما تملكه الفرقة من مناظر دائمة وصوان للملابس ، كامل المحتويات  
 نسبيا ( وفيه ثياب تتألق بالذهب والفضة ، ومواد مغزولة أو منسوجة  
 باليد ) ، فانها تحتفظ بفريق من العمال يبلغ عددهم الخمسين ،  
 يشتغلون طول الوقت بأجر ثابت ، ولكنه ضئيل . واذا حسبت الأجر  
 التى تدفع للعمال بالدولارات ، فانها تبدو تافهة . على أن المانيبورى  
 الذى ولد فى أرض كاليفرنوس ، يعتبر فيها زوج النعال المستورد من

كلكتا ضريبا من البذخ ، يجد هذه الأجور مرتفعة ، ومجالها متسما .  
فنجوم الفرقة ، كالمثلين توندون ، وتامبال ، وهما من ممثلات الدرجة  
الأولى ، أو ناباكومار ، الذى يؤدى ادوار الفتى الأول ، يحصلون على  
اجر يعادل حوالى خمسين دولارا فى الشهر . وعمال الكهرباء ( ولا يوجد  
فى الاقليم كله الا محطة واحدة لتوليد الكهرباء ، ومسرحة راب محل هو  
عملها الوحيد على ما اعتقد ) وكذا عمال المسرح من الطبقة الدنيا  
يحصلون على اجر يبلغ فى المتوسط حوالى عشرة دولارات فى الشهر .  
اما المرافقون ( البلاسيه ) ، ومن يتسلمون التذاكر من الجمهور ،  
والخدم الذين يحملون الشاي ، وقارعو الناقوس الذى يعلن عن رفع  
الستار ، وامثال هؤلاء ، فانهم يحصلون على اجور اقل مما ذكرنا . بيد  
ان كل واحد من هؤلاء يستطيع ان يعيش فى راحة وهناء ، واغلبهم  
يعول زوجات وابناء وامهات ، وآباء مسنين .

وتكاد ادارة مسرح راب محل تحصر فى ايدي مديرها وسكرتيرها  
« نيلموني سينج » الذى اختار لمسرحه فى عناية كبيرة مجموعة من  
الممثلين والممثلات من ذوى الكفاءة العامة الشاملة . وموهبة المحاكاة  
فى مانيبور ( والهنود يشيرون الى اهالى مانيبور عادة بقولهم : « بابانيو  
الهند » ) لا قيمة لها . ويعتبر اهالى مانيبور ان اى انسان ، على وجه  
التقريب ، يستطيع ان يمثل بصورة ما . بيد ان كل الفنانين يجب  
عليهم ، حسب الاسلوب الهندى الصحيح ، ان يغنوا ويرقصوا .  
ومسرح « راب محل » هو بالاجمال مجتمع غريب يضم اشخاصا  
موهوبين لطاف الشئال . وحياة كل منهم قصة كاملة . ولسوف  
تكون قصصهم هذه فى يوم من الايام مسرحيات معتقة وطريفة ، اذا  
عولجت بمعايير الزمن والساقفة .

ومن امثلة هؤلاء « طوندون » Tondon المع ممثلات مانيبورى .  
وقد عرضت مفاتها الفرقة ومستقبل المسرح فى مانيبور ذات مرة  
للخطر . وتبدو حياة « طوندون » من بعض الوجوه كقصة خيالية  
قديمة ، وتحكى من وجه آخر فصلا هاما فى تاريخ نمو المسرح فى هذه  
المنطقة من الهند . فقد نهض المسرح الحديث فى مانيبور فى فترة  
يسودها اضطراب سياسى وانحيار اقتصادى شامل . وقد جذبت  
الحرب الاجانب الى داخل البلاد ، وتغفل اليابانيون فى الاقليم ، فى  
حربهم الاسيوية حتى بلغوا مدينة ايمفال ، وتلا ذلك فوز الهند  
باستقلالها ، ثم تجزؤها ، واندماج الامارات فى الاتحاد الهندى .  
وبلغت انباء هذه الاحداث كلها اهالى مانيبور ، ونبت فى عقولهم وعى  
وادراك ، وهم الذين عاشوا مر ، قبل فى عزلة حقيقية . ونما فى نفوس

الشعب وعى اجتماعى وجد متنفسا له فى المسرح . وسرعان ما أصبحت خشبة المسرح فى مانيبور منبرا رنانا ، ارتفعت من ذروته فى صدق وشجاعة صيحات الاحتجاج ضد المهرجا الاقطاعى وحكمه الفاشم . وكانت الانتقادات التى تتضمنها المسرحيات المختلفة تصدر أحيانا بصورة مباشرة ، وتبدى أحيانا أخرى خلال نظائر تاريخية ، ولكن نذاعاتها كانت جلية واضحة ، وراحت تطرق آذان المهرجا نفسه . واقتنع مستشاروه أنه ربما استطاع تملق الفرقة بوضع عروضها تحت رعايته حتى تكف عن حملاتها العدائية . على أن مسرح « راب محل » قد استمر على الرغم من الرعاية السامية التى شمله بها المهرجا ، فى حملاته كما كان شأنه من قبل ، وانما فى غير صراحة كافية لاتهامه بالعيب فى ذات الأمر ، أو فى تخصيص صريح بعرضه لدعوى قذف ، ولا فى طابع ثورى يصمه بالشيوعية ومن ثم يكون محلا للعقاب . ويرى أن المهرجا كان فى بداية احتكاكه بالمسرح الحديث قد اهتم بصفة خاصة بالنجمة الحسناء طوندون . وترددت الشائعات أنه قد عقد العزم على أن يمتع النفس بمفاتنها ، وبذلك يحرم الفرقة من نجمتها ، ومصدر جاذبيتها ، وتنتهى مشكلة المسرح .

وكانت خطته فى تنفيذ مأربه هذا أن يختطف النجمة : ومن ثم طوق رجال الشرطة المسرح . وعندما غادرت طوندون المسرح من باب المنصة ، قبض عليها الشرطة ودفعوها قسرا فى داخل إحدى عربات المهرجا ، التى أسرع بها فى الطريق إلى بيوت المهرجا الخاصة . وكان فى عزمه أن يعقد عليها ، ويجعل منها زوجته السابعة . وأعلن أهالى مانيبور عن سخطهم لهذه الخدعة ، ولسلوك المهرجا الذى يتسم بالفجور . ومع ذلك كانت شكواهم الرئيسية أنهم قد حرموا من نجمتهم المحبوبة . ولما كانوا غير قادرين على القيام بثورة ، فانهم طفقوا يسجلون شعورهم بوسائل التهمك والسخرية . وكلما تنقل المهرجا ل أداء مهامه الرسمية ، استقبلته الضحكات الهازئة ، والنظرات الفاضية ، وهبارات القدر والتعير ، فى هدوء ، وانما فى ثبات واصرار . وكلما اجتاز بعربته شوارع البلدة ، ارتفعت فى الجو صرخات حادة تقول : « وهكذا يتزوج صاحب الجلالة ممثلة » . وما الى ذلك من الصيحات المهينة التى تنطلق من حناجر مجهولة ، من بعض الواقفين الذين لا يمكن تمييزهم من سواهم ، وعادت طوندون فى النهاية الى المسرح حتى لا تتفاقم الأزمة ، ورجعت الى مزاوله مهنتها وقد زاد عدد المعجبين بها ، ولم يزل أهالى مانيبور حتى اليوم يسمنونها ، فى دعاية لطيفة : « المهارنى لمدة شهرين » .



ويتضمن المسرح الحديث فى مانيبور ، كما فى غيرها من ربوع الهند وآسيا ، النمطين من المسرحيات : الاجتماعى والتاريخى . ومواقف العقدة فى النمطين متماثلة . فثمة رجال فقراء يتزوجون فتيات جميلات ثريات ، ورجال أغنياء يقسون فى معاملة الفقراء ، والأبطال يرفلون ويتعاطفون ، فى حين يقدم التسوة آيات الاخلاص الأبدى . ومعظم مسرحيات « راب محل » التى يؤلفها كتاب الفرقة الستة تجرى على هذا النوال . وتعرض كل مسرحية ثلاث أو أربع ليال على الأقل . والمسرحية الناجحة هى التى تعرض عشر مرات أو أكثر . ويدخل فى هذا الحساب العروض التى يعاد فيها اخراج المسرحية ، لأن عرض المسرحية الواحدة لا يجرى لزاما فى ليال متتابعة . ومن أحدث المسرحيات الشعبية الناجحة ، مسرحية « لونام » Lownam (الشنكوك فيها) ، وقد أعيد أحيائها عددا كبيرا من المرات حتى لتعتبر بذلك من المسرحيات الخالدة . وقصتها بسيطة ، فى خطوطها العريضة . فثمة فتى فقير ولكنه نبيل ، واسمه « نوبو » ، يتزوج فتاة حسناء فقيرة اسمها « مانى » . وتثور عدة عقبات قبل أن تتم هذه الزيجة ، إذ تؤخذ الفتاة لتتزوج جابى الضرائب فى البلدة ، ويحرم عليها أن تعود لرؤية « نوبو » ، ثم تسجن فى دار بعيدة ، وتنزل بها مصائب أخرى . ويرتاب « نوبو » ، بفعل الوحدة واليأس فى صدق حبها له ، ومن ثم يقدم على تدخين الحشيش حتى يخفف أحزانه ، وينسى أشجانه . وتلتقى به « مانى » فى النهاية ، ولم يزل غير واثق من اخلاصها . ويحدث أخيرا ، حين تزف اليه ، أن تطعن جابى الضرائب بسكين ، عن غير عمد ، وتقدم للمحاكمة حيث تنكشف حقيقة الموقف ، وتظهر براءتها فيخلى سبيلها . والآن وقد وفق « نوبو » من صدق حبها ، فإنه يتزوجها فرحا هائلا .

ولكل كاتب مسرحى فى مانيبور أسلوبه الخاص فى معالجة المسرحية . فهناك عضو ناشط من أعضاء المؤتمر الهندى ، يكتب مسرحيات تدور حول حياته الخاصة ، يعرض فيها تاريخ ومبادئ الحزب . وثمة كاتب آخر يعتقد أن الدراما فيها ضياع لوقت الإنسان ، ولذلك يجب على الممثلين أن يقوموا ، وهم يؤدون ، بمزاولة حرفة نافعة كعمل السلال ، والحياسة ، وطحن الأرز ، وصنع النعال ، وما الى ذلك . أما « جيتشاندرا سينج » Gitchandra Singh فيتميز فى مانيبور بأنه قرأ مؤلفات أبسن وشو ، فهو يرى المسرح ميدانا للمشاكل والشكاوى . بيد أنه يقتصر فى كتابته على موضوع واحد ، ذلك هو مكان المرأة فى المجتمع ، وعلى أسلوب واحد ، هو الكوميديا .

وبالاجمال ، فان المسرحيات التاريخية هي اكثر المسرحيات شعبية في مانيبور . والمسرحية المفضلة في مانيبور ، في كل الازمنة ، هي القصة التاريخية «خلبا وثويبي» Khumba and Thoibi التي تقوم على حدث حقيقي جرى منذ ٥٠٠ عام . وفي هذه القصة نشهد عاشقين : صيدا فقيرا ، واميرة جميلة ، يتزوجان في النهاية بعد ان يكونا قد تكيدا من المحن مايقوق كل الذي عاناه «ماني ونوبو» . وتستغرق هذه المسرحية ، عندما تعرض على خشبة المسرح ، اربع ليال ، وتستغرق كل حلقة في حياة العاشقين العاطفية المثيرة حفلة مسائية كاملة .

ويتجلى في مسرح مانيبوري ، وكذا في المسرح القومي الهندي ، ومسرح بريثفي ، وفي مسرح الاتحاد بصفة خاصة ، بوضوح اكثر مما في غيرها من الفرق المسرحية في الهند ، ظاهرة غريبة تنتشر سريعا في الهند : ذلك ان الفنان الهماوي يتحول الى محترف . فرواد حركات المسرح الحديث التحمسون في الهند ، كانوا الى خض عشرة سنة مضت مجرد هواة الفن ، قليلي الخبرة والمعرفة به . ولم يكن لدى العاملين بالحقل المسرحي اية خبرة ، ولم يكن ثمة خبير او فنان قدير يترسم غير خطاه ويتخلدون «ساليبه» ، ولم يكن لديهم اية هيئة نظامية تضم اشخاصا مدربين ، على عكس الحال في امريكا ، حيث كان عندنا ، لعدة اجيال خلت ، هيئة من المحترفين الذين يزاولون علمهم بانتظام ، فعلمهم فنانون ، وارباب حرف ، ورجال أعمال يستوعبون المحصول السنوي من أعمال المواهب الجديدة التي تطرق المسرح . وكان الفنان من الطراز القديم امثال «بال جاندهارفا» Bal Gandharva المنتمي الى المسرح المهراشثري ، و«سنداري» Sundari من جوجيرات ، يعملون في بيئة جاهلة قمينة بأن تضر بمكانتهم ، وتنتقص من سمعتهم . وكان كل ماؤديه الفنان عملا مرتجلا ، تجريبيا ، وقتيا ، وارتياديا .

وقد استطاعت الفرق الحديثة ، بشكل ما ، ان تكافح هذه البدايات المشوشة ، وشرع الرواد يعلمون أنصار المسرح الجدد . وخطا المسرح خطوة واسعة منذ ان كان «ك. م. مونشي» K.M. Munshi يتولى تدريب زملائه على الاداء في مسرحياته ، الى ان تأسست مدرسة «الكازي» Alkazi أي المسرح المركزي في الهند «بهاراتيا ناتيا سانج» Bharatiya Natya Sangh وهو من توابع منظمة اليونسكو ، وله اثنا عشر فرعا ، تنتشر في جميع أنحاء البلاد ، وتضم مائتي فرقة مسرحية ، واكاديمية للدراسات المسرحية في بومباي . وان خميرة النشاط الدرامي التي لم تزل تنصف بالهواية في كثير من الوجوه ،

خميرة عجيبة غير عادية . وعندما أعلنت «سانجيت ناتاكا أكاديمي» Sangeet Nataka Akademi عن مهرجاناتها المسرحية، ورد إليها ٧١ نصا مسرحيا ، أخرج منها في دلهي، واحدة وعشرون مسرحية ، بمناظر وملابس وأضاءة كاملة ، وممثلين متخصصين . وهناك في الوقت الحاضر مخرجون يعرفون مايلزمهم ، وكيف يخلقون العمل الفني ، ومصممون في مقدورهم أن يرسموا ما يريدون رسمة بكل دقة ، فلا يدهشون ولا يشعرون بخيبة الأمل حين يشهدون عملهم وقد تحقق على خشبة المسرح الحقيقي . وهناك ممثلون أخطأوا كثيرا ، وخبروا الوانا من التوفيق ، واكتشفوا العديد من عناصر المسرح الممتع البهيج ، حتى لقد شاع في الفريق لون من الكفاءة المتينة . وتطور الميل الطبيعي الوجداني نحو المسرح الى معرفة صادقة أكيدة بفنونه . وكلما يشهد الإنسان اليوم عرضا مسرحيا ، يتذكر في شيء من الرثاء التجارب الأولى عندما كان المشاهد يشفق على الممثلين ، ويتحلل الإعصار لميوب الإخراج . هذه الظاهرة الطيبة ، ظاهرة التحسن والارتقاء ، قد أخذت في الانتشار في جميع أنحاء الهند .

وتاريخ الدراما في الهند تاريخ مضطرب ، فقد انهارت بعد أن ارتفعت الى الذروة . والدراما الحاضرة تحاول أن تسد ما تدين به لتقاليدها الخاصة . وبدا ذلك العهد القديم العظيم ، عهد الدراما الهندوسية يسترد مكانته بعد غيبة طويلة ، مع حركة احياء الدراسات السنسكريتية التي تنشط كثيرا في الوقت الحاضر في كل بلاد الهند ، والعودة الى القيم السالفة التي بدأت الهند الحديثة تشعر بها في عوق وحنين ، منذ أن استقلت عن بريطانيا .

وقد افتتح مهرجان الدراما بمسرحية «ساكونتالا» باللغة السنسكريتية واقتبست روائع أخرى للسينما . وتجرى اليوم حركة عريضة لرفع « كاليدياسا » الى المكانة الجديرة « ببطل وطني » بعد وفاته ، واقامة نصب تذكاري تكريما لشخصه ، واتخاذ يوم ميلاده عيدا قوميا . وراحت الصحف تنشر الكثير من الجدل الذي يدور حول هذه الحركة الفكرية المضطربة التي تتناول العصر الذهبي للدراما الهندية ، وتكتب في مشروع اقامة مسرح قومي يحمل اسم « كاليدياسا » . وليس هذا كل شيء . ذلك أن عهد الاستعمار كان له هو الآخر أهميته ، فقد مدت بذور الدراما الحديثة التي نثرها جنودا عميقة في تربة الجمال الفني الهندي الخصبة . لقد بزغ نجم السينما في الغرب بعد أن ثبتت الحاجة الى المسرح الحي في عقيدة الناس ، بزمان طويل . بيد أن المسرح والسينما في الهند ، كانا أشبه شيء بطغليين مضطربين ، تجمعهما

قرابة بعيدة ، قد شبا وتربيا تحت سقف واحد . واخيرا آن لوان التحول ، وتوطدت دعائم المسرح ، وبدأ الفنان الهاوى يتحول الى محترف . وادركتنا فعلا المرحلة التالية : ذلك ان الفنان المحترف قد بدأ يصنع إقنانين محترفين جددا . وسوف نعرف الشكل النهائى الذى ستأخذه المسرحية الهندية فى الوقت الحاضر ، وذلك فى غضون السنوات العشر المقبلة التى سيمتنع فيها انهيار الأسس والمنشآت التى توطدت دعائمها زمنا طويلا ، أو انقلاب الميول والاتجاهات الحالية . وسوف يكون هذا المسرح ، بطبيعة الحال ، شيئا يتمشى مع خطوط الدراما الغربية من حيث المؤثرات المسرحية ، والمضمون الذهنى ، والتخطيط الخارجى . ولكنه سوف يكون بالتأكيد مسرحا هندية فى جوه ، وتأثيراته ، وفى إيماءاته ، وعملياته الفكرية ، وسوف يكون امتدادا لذلك الرباط الطويل الذى يتصل بالماضى مع ادراك رائع للرقص والموسيقى والأسلوب . ولا ريب أنه سيكون مسرحا جيدا .

# ٢ سيلان

## الرقص

سيلان جزيرة صغيرة تقدر مساحتها بحوالى ٢٥٠٠٠ ميل مربع ، ويبلغ عدد سكانها ما يقرب من عدد سكان مدينة نيويورك ، وتبدو فى موقعها الجغرافى أشبه شىء بدلاية معلقة من الطرف الجنوبى لشبه جزيرة الهند . وينطق الناس على سيلان ، فى شىء من الاعزاز عبارة « لَوَنَوَة المحيط الهندى » بسبب شكلها الذى يشبه الجوهرة . وهذا الاسم يوعز ببعض السمات التى تجعل من هذه الجزيرة بقعة من أشد البقاع السياحية فى العالم جاذبية فى الوقت الحاضر . وتتمتع الجزيرة بمناخ جميل . فالجبال الوسطى الباردة ، تكمل شاطئ البحر الناضر الدافئ ، وآلاف الشواطئ الرملية الممتدة على الساحل تزخر بأشجار النخيل والفاكهة وتبدي للعيان فى منظر طبيعى استوائى حقيقى .

ولم يكن تاريخها على مثل هذا الجمال الشعارى . فسيلان سمعة مريبة فى علاقتها مع الغرب ، اذ كانت مستعمرة ثلاث مرات ، فخضعت فى البداية للبرتغاليين ، ثم للهولنديين ، وأخيرا للبريطانيين .

ولم يكن الغرب وحده هو الذى مارس الضغط على سيلان ، فقد كانت حضارة الهند العظيمة فى الشمال عاملا باتا وفعالا ، غير هدام ، فى تاريخ سيلان ، فدمغ الجزيرة بالطابع الهندى ، الأمر الذى سجلته الرامايانا تسجيلا خالدا لايمفى أثره ، اذ حكى قصة رام و جيوشه التى طاردت رافانا حتى سيلان ، او « لانكا » كما كان يسميها « السنهاليون » وهم اهالى سيلان وسكانها الاصليون ، ويشكلون اغلبيه سكان الجزيرة . وفى سيلان عدد كبير من الهنود والمسلمين ، ومن سكان المدن الذين ينحدرون من أصل هولندى ، ويعتبرون من

أهالى سيلان ، ولو أنهم ليسوا من السنهاليين الذين هم أهالى سيلان الوطنيين الحقيقيين ) واستمر الطابع الهندى فى تأثيره على الجزيرة بفضل دعاة البوذية الذين تقاطروا إليها فى موجات متتابة منذ بضعة قرون قبل ميلاد المسيح حتى بضعة قرون بعد الميلاد . وقد أرسل ملك للهند البوذى الكبير « أسوكا » Asoka ابنه « ماهيندا » Mahinda إلى سيلان كأول رسول من رسل هذه الديانة الجديدة . وانقضت فترة وفد إلى الجزيرة بعدها ملوك « تاميل » المحاربون البواسل قادمين من جنوب الهند ، وطفقوا يمتدون على مراكز الديانة البوذية فى محاصرة فاشلة لأقامة الحكم الهندوسى ، ونشر الديانة الهندوسية فى الجزيرة .

وتعتبر سيلان من الوجهة الثقافية ، امتدادا للهند ، وتعتبر حضارتها متفرعة من الحضارة الهندية فى أغلب عناصرها . وشبه أهل الجزيرة الهنود فى مظهرهم وملبسهم ، وفى طياتهم ومآكلهم . أما موسيقاهم فإنها مدينة للهند بقسم كبير من كيائها ( على الرغم من المحاولات التى يقوم بها بعض الأهالى الذين ييغضون الأجانب ، فى سبيل إعادة بناء الحائهم السنهالية القديمة التى نسوها ) . وهناك اليوم مجموعات كثيرة من السكان الذين يشبهون الهنود شبها شديدا ، ويشكلون عتبة كؤود للحكومة التى تريد أن تكون سيلان للسنهاليين . ومعظم الهنود المقيمين اليوم فى سيلان من « التاميليين » من منطقة مدراس ، كان البريطانيون قد جلبوهم فى بداية الأمر ليعملوا بالسخرة فى مزارع الشاي ، فقد كان السنهاليون متراخين . ولم يزل هؤلاء الهنود متمسكين بصاداتهم بطبيعة الحال . ونظرا لكثرة عددهم فإن لهم تأثيرا لا يستهان به على الفكر والطابع والسياسة المحلية فى الجزيرة . ومع ذلك فقد استطاعت سيلان أن تحتفظ لنفسها بشخصية مستقلة لأرب فيها ، تتجلى فى مزاج أهلها ، وفى ديانة أخلاقهم وحلاوة شمائلهم ، وفى فنون الرقص والدراما الكثيرة المتشعبة . ولقد احتفظت الجزيرة بدرجة مدهشة من الرسوخ والرصانة الثقافية .

ويشهد رقص الشيطان وما يلازمه من شعرة طرد الأرواح ، أكثر من أى وسيلة تعبيرية أخرى ، على باس سيلان القديمة . ورقصة الشيطان وطنية إلى فكرتها وفى تنفيذها ، وهى غير معروفة فى الهند ولا فى أى مكان آخر بالنسبة لنمطها المحلى المتميز ، وتمثل على هذا المنوال ، وباعتبارها فنا لم يزل حيا ويمارس بكثرة وحيوية ، تقليدا من أقدم التقاليد التى كان يتبعها سكان سيلان إلى فجر تاريخها .

وسيلان اليوم بوذية ، كما كانت خلال ألفى سنة مضت . وتقوم الديانة البوذية المتبعة فى سيلان على مذهب « هينايانا » Hinayana

أو «مركبة الخلاص الصغيرة» ، وهي أشد تدقيقا وصرامة من المذهب البوذي الآخر « ماهايانا » Mahayana « مركبة الخلاص الكبيرة » وهو المتبع في الصين واليابان . والبوذية تناوئ في أحكامها الشياطين ، وعلى الأخص في التعاليم الأصلية لمذهب « هينايانا » . ومن التعاليم الرئيسية التي قال بها المولى « بوذا » أن الإنسان أعلى شأنا من الآلهة ومن الشياطين ، طالما أنه يستطيع ، بفضل الديانة البوذية ، التحكم في مصيره ، ويستطيع ، حين ترتفع جدارته وأهليته بفضل ما يأتيه من طيب الأعمال ، أن يضمن ارتقاءه الى أعلى المراتب الروحية . على أنه في الوقت الذي دخلت فيه البوذية جزيرة سيلان ، كان يعيش فيها شعب له عقائده الخاصة ، يؤمن بوجود تدرج في قوى الشر المجسدة في الإنسان . وتفسر لهم هذه العقائد الطلة في المرض والأحزان التي تحل بالعالم . وكان السنهاليون الأولون يعتقدون أن هذه الآلام والأحزان يمكن تخفيفها وعلاجها بوسائل طقسية معينة ، ولم يقبلوا أن يبذلوا بشياطينهم ذلك البرهان الهادي الذي يقدمه الدين الجديد السامي ، ومن ثم تعايشت العقيدتان جنباً الى جنب في وثام دون نزاع أو صدام .

ويكاد كل سنهالي حقيقي أن يكون بوذيا ورعا ، وإنما يكمن في عقله الباطن مخاوفه وخرافاته الأزلية التي سبقت العقيدة البوذية . وتتجلى أوضح تعبيراتهم في رقص الشيطان الذي لم يزل شائعا حتى اليوم بين أفراد الشعب كما كان في سالف الزمان . وتنظم رقصة الشيطان كلما أصاب المرض أو الجنون إنسانا ، أو كانت امرأة حاملا ، أو حلت المصائب بأسرة ، أو كلما دعت الحاجة عموما الى التماس الحظ السعيد . ويبدو ، لسبب ما ، أن النساء تستبد بهن الحاجة الى الرقي وطرد الشياطين أكثر من الرجال ، وكلما تقدم بهن العمر ازدادت رغبتهم في رقص الشيطان . ويقال أن بعض النسوة يشعرن أحيانا بأعراض المرض لا لشيء الا لكي تتاح لهن الفرصة للرقص مع بعض راقصي الشيطان ، من الشبان الوسام .

أما الراقصون أنفسهم فانهم ينتمون الى طائفة خاصة من أحط الطوائف ، ويكسبون عيشهم بأداء هذه الرقصات فقط . ويجرى عرض رقصة الشيطان عادة في موضع يقع خارج المنزل الذي يقيم فيه الشخص المكروب ، على الطريق أو في حديقة ، اذا كان ثريا ويمتلك بعض الأرض ، ويؤدي في ضوء القمر وتحت أشجار جوز الهند ، وتقام له خلفية من المشاعل الوهاجة التي تزيد من إضاءة المكان . ويجرى العرض أمام هياكل مقامة خصيصا لهذا الغرض ، قبالة منصة مؤقتة يرقد فوقها الشخص العليل .

وأعظم راقص الشيطان إتي الوقت الحاضر هو « هينجامايا » Henegamaya وهو شيخ ينسأ من الخامسة والسبعين ، ويعيش في قرية على بعد ميلين من « جال » على طول الطرف الجنوبي لجزيرة سيلان ، ويعاونه أولاده وأحفاده في هروشه . وقد أصبح أصغرأحفاده ويبلغ الثانية عشرة ، نجما يجذب اليه الأنظار ، وتنهل عليه العروض ، بسبب براعته في الرقص ، ووثباته الهائلة ، ودوراته السريعة ، التي تتحدى الجاذبية الأرضية ، والشعور العام الطبيعي بالتوازن الذي يحد حركة الجسم البشرى . والأسرة على استعداد لأداء أسرع وأبرع لفترات رقصة الشيطان فيمقابل مائة روبية « حوالى خمسة وعشرين دولارا » دون إقامة الشعائر الطويلة ، ودون حاجة الى وجود عليل . ومع ذلك فإن مثل هذا العرض السياحى له هو الآخر قدسيته ، ولا بد أن يجرى أمام الهيكل المناسب . ولا يتحقق الأثر الذى يولده رقص الشيطان في نفس الإنسان الا اذا جرى في نطلق المناظر الأصلية ، في وجود الشخص المتوجع ، والقرويون مزدحمون حول المكان ، وقد اتسعت عيونهم دهشا . عندئذ يستطيع المتفرج أن ينقل مع أشد حركات الرقصة ثورة وجوحا ، ويجب أن تبدأ كل رقصات الشيطان التي تعرض عرضا صحيحا في المساء وتستمر طول الليل حتى مطلع الفجر حين يتم التطهير النهائي من رجس الشيطان ، ويكون من المسلم به أن المريض قد شفى . وهذا الأمر يجهد المتفرج الأجنبى نوعا ما ، وهو الذى اعتاد مشاهدة المسرح بعد تناول عشاء مبكر ، ثم الأوبة الى دايه قبل منتصف الليل . بيد أن العرض يستحق أن يبقى الإنسان من أجله متيقظا حتى يعانى قضاء الليل في مشاهدة رقصة الشيطان . ولما كان السنهاليون متأدبين فى افراط ، فإن المتفرج الأجنبى سوف يقنم له مقعد مريح يوضع في مكان الشرف ، ويعطى بالتأكيد فراشا ينام عليه اذا شعر بالحالة الى الهجوع .

وثمة قدر هائل من الشعائر يصاحب العرض الكامل لرقص الشيطان . وهناك العديد من الكتب المحررة باللاتية والانجليزية في علوم الجن وقنون السحر في سيلان ، قد أفاضت وأبدعت في تسجيل وشرح التفاصيل والمعانى الانتولوجية القائمة وراء هذه الممارسات الغريبة التى نعتبرها من أعمال السحر . ولعل أعظم المراجع وأفيدها لمن يزور سيلان أو يدرس شئونها ويرغب فى تعمق هذا الموضوع كما يتعمق كل ما يتصل بفنون سيلان المسرحية ، هو كتاب دكتور أ.ر. ساراتشاندرا Dr. E.R. Sarathchandra النفيس : « المسرح الشعبى السنهالى » ، وقد أصدرته منذ عامين جامعة سيلان في « بيردنيا » .



ويخضع عرض رقص الشيطان بإيجاز للخطة الآتية . فالتفاصيل الخاصة بكل رقصة شيطان تختلف باختلاف الفرق التي تؤديها ، بيد أن الفكرة العامة ، والأصول القاعدية تتشابه فيها كلها . ويبدأ العرض بقدر هائل من الاستعدادات ، فلا بد من جمع كميات من أوراق النخيل الصفراء الباهتة الجديدة ، وتنسج على نماذج مختلفة . أما الهيكل الرئيسي الذي يقام على أحد أطراف الساحة ، فإن له حوائط من جلود وسيقان الأشجار المفلوثة والمجدولة ، ويحف به طنف على ارتفاع صدر الإنسان يتكون من هياكل أخرى تبنى من أنسجة من أوراق الأشجار والأزهار على أشكال ورسوم متنوعة . ومن السقف الذي يصنع من خضائر السعف ، تتدلى شرائع من أوراق ناعمة مرنة ترفرف عند هبوب النسيم ، وترتعد بشدة عندما يندفع الراقصون داخل الهيكل ويرتطمون بجناباته . وفي كل اتجاه الهيكل ، تتدلى من السقف والحوائط أزهار النخيل واللباب التي تبدو كحزم باهتة من البذور الفجة . وهناك قدر كبير من الأشياء المنوعة التي لاغنى عنها لأي عرض من عروض رقص الشيطان - من ذلك سلال من السعف ، تخاط فيها زهور صناعية تحاكي الأصل تماما ( ويجب أن تمسك سلة من هذه السلال فوق رأس الشخص كلما حلت في بدنه الأرواح الشريرة ، ونهض من فراش المرض وأصر على الرقص ) ، وضفائر طويلة من خيوط مقطعة من الخوص ، تضم بعضها إلى بعض على هيئة حزم ، وتتدل كالشعر على ظهور الراقصين واكتافهم ، وعدد كبير من أشياء مصنوعة من لب جلع شجر الموز ، الذي ينحت فيصير أشكالا تشبه الرايا الهندية ، والأمشاط ، والعقود ، والأساور ، وعجلات الغزل ، وآلات الندف . وثمة أيضا سهم طويل وممشوق يقوم بدور هام ، كالعصا السحرية في السيطرة على الشياطين، وحشم على الكشف عن اشخاصهم رغم اختفائهم عن الأنظار، يلتوى طرفه ويربط في خصائل مخزومة غريبة الشكل . وفي أحد الأركان كومة من أشياء على شكل السجائر الضخمة : تلك هي مشاعل من أوراق أشجار مجففة توقد وتقرز في شباك الهيكل ، وكلما احترق واحد منها لآخره استبدل به غيره من الكومة . ويتناول الراقصون هذه المشاعل ، من وقت لآخر ، ويؤدون بها رقصة النار ، ثم يلقونها بعيدا . ومن حين إلى آخر ، يحضر أحدهم من داخل الدار صحيفة فيها نغم متأنج ، يستخدم لإعادة إيقاد المشاعل التي يطفئها الريح التي يثيرها الراقصون وهم يدورون حول أنفسهم ، أو لاشعال قطع بخور المعابد الذكية الرائحة التي تلقى عليها ، أو يستخدمها غالبا الراقصون والتفرجون لاشعال سجائرهم ، خلال فترات الإستراحة ، بعد كل رقصة مجعدة .

والهياكل القائمة من السعف ، يكرس كل منها لشیطان معين بالاسم ويقوم كبير الراقصين الذين يطردون الشياطين بتمثيل شخصية « فيساموني » Vesamuni ملك الشياطين كلهم ، والوحيد الذى ائفى مقدوره ان يسيطر عليهم اذا علا صخبهم واشتد ضجيجهم خلال العرض . والشياطين الذين يسببون الملل والأمراض كثيرون ، ويتدرجون فى نوعهم من أرواح خبيثة وبسيطة تقيم فى بعض الأشجار أو الأحجار أو الأنهار ، الى شياطين تسبب بعض الوعكات والملل : كالصفراء ، والنزيف ، والعمى ، والخرس ، والعرج ، واصابات البرد ( وتنتج الأخيرة من شیطان يأتى مع الريح ) .

وثمة مجموعة كاملة من الظواهر الغامضة التى تتصل بالعين الحسود أو لسان السوء ، أو الأفكار الشريرة ، وأعراض هذه الظواهر هى الإغماء ، والجنون ، ونوبات الهستيريا ، وبوجه عام كل تصرف شاذ . ومن بين أسباب هذه الظواهر : « الغيرة من سعادة الآخرين » و « عبارات الحسد » .

ولما كانت رقصة الشیطان تقام من أجل شخص بعينه يعانى مرضا ظاهرا وواضحا ، فليس ثمة حاجة لتمثيل جميع الشياطين فى وقت واحد ، ويكفى إقامة أربعة أو خمسة هياكل استعدادا لجميع الاحتمالات والطوارئ . وتتلخص الفكرة فى جذب الشیطان ، خلال عملية الاسترضاء ، الى الساحة ، وإدخاله فى جسم الطبل ، ثم تهديده وتعلقه ، ثم ازعاجه وأغاظته وتعذيبه ، أو التوصل اليه ورشوته بالمطايا حتى يعد بالرحيل .

والرقص هو الطعم الرئيسى لاجتذاب الشياطين ، اما الراقصون ، وكلهم من الرجال ، فانهم يلبسون ثيابا تضىف عليهم مظهر النساء لزيادة قوة جاذبيتهم ، ويفطون رؤوسهم بإحكام بقطعة من قماش أحمر يتدلى منها ضفائر من السعف تشبه شعر النساء الطويل ، ويرتدون على صدورهم قطعة قماش صغيرة وكأنها غطاء للنعود ، ونقبة طويلة تغطى سيقانهم وتحجب الأجراس الضخمة التى تثبت على سمانة الرجل وتجلجل بصوت أجش كلما تحرك الراقص . وهذه السمعة النسوية الغريبة قد تدل ، على حد قول بعض الثقافات ، على أن الرقصة كانت فى أصلها من شعائر الإخصاب ، أو على أنها قد نبعت فقط من ظاهرة أن أغلبية المرضى من النساء ، فهى ثلاثم الإناث وأمراضهن . وبعد أن يكشف الشياطين عن اشخاصهم ، يظهر الراقصون مرة أخرى فى صورة الرجال ، وقد ظهروا عنهم غطاء الصدر والشعور المصنوعة من جريد

التخل . وفى أثناء العرض كله ، يجلس قارعو الطبول من الرجال ، وهم عراة الصدور ، وشعورهم قد ربطت فى عقد بسيطة خلف ظهورهم على النمط السنهالى القديم ، أو يقفون عند أحد أطراف الساحة بالقرب من فريق من المرتلين .

والرقص الحقيقى يتفجر فى لحظات متفرقة ، وفى غضون فقرات أخرى من الأداء المسرحى أو الطقسى ، الشيء الذى سوف نشرحه فى الفصل الخاص بالدراما فى سيلان . وتجرى أشد فقرات الرقص تأثيرا فى النفوس عندما تشعل النار خلال عملية طرد الشياطين . ويبدأ ذلك بإلقاء قطعة مستطيلة من القماش فوق سطح الهيكل . ثم يتناول الراقص الأول حفنة من البارود فى يده اليمنى ويلقيها على صفحة بها فحم متوهج يحملها بيده اليسرى . ريشتل البارود فى الجو ، ويتدفق لهبه فوق القماش ، فى حين يغمر الساحة بريق ساطع من لهب مستطيل يذهب بالبصار ، يعقبه دخان حالك كئيف . عندئذ يتناول الراقصون بأيديهم كلها مشاعل موقدة ، ويأخذون فى الدوران مؤدبين سلسلة من اللغات والدورات البارة حتى تشكل السنة اللهب دائرة متصلة حول اشباحهم . الفامضة . وتتناثر ذرات من الشعلة الملتهبة فى اتجاه المتفرجين الذين يتزاحمون حول الساحة . ويسرع أحد الخدم خلف هذه الدرات فى كل مكان ، ويتولى اطفائها واطفاء الشرار والرماد الذى يتطاير من حركة الراقصين المركزية الطاردة . ثم يسرون حول الساحة سيرا مرتجا عصبيا ، فى خطوة إيقاعية متسقة مع قرع الطبول الذى يصم الأذان ، ويتوقفون من لحظة الى أخرى ويشهقون بصدورهم شهقات فجائية . ثم يقفون ليغمروا وجوههم وأعناقهم فى حمام من نيران المشاعل . ويمسكون المشاعل أمامهم ، ويزيدون من سرعة طوافهم بالساحة حتى تدفع الريح بالسنة اللهب نحو أبدانهم . ثم يضعون المشاعل تحت الثوب الذى يكسو صدورهم . ويخفق اللهب ، ويلطم الجسد العارى ، ويلمع لمعة شفافة خلال النسيج القطنى الأبيض . . والمعجب مع ذلك أن الجلد أو القماش لا يحترق أى منهما .

أما خطوات الرقص نفسها فاتها بسيطة : فالذراعان ميسوطتان وتموجان بلين مع الموسيقى ، والقدمان تدقان الإيقاعات التى يؤدبها الطبال الأول . وتبدأ الألعاب النارية مع الدورات واللغات ، عندما يدور الراقص حول الساحة ، ويدير وجهه صوب الهيكل تارة ، وتارة أخرى يشب فى الهواء وهو يدور ، ويقذف بجسمه بسرعة كبيرة فيصنع دوائر صغيرة ، حتى ليبدو الجذع موازيا لسطح الأرض ، وكأنما هو يطلق فى الهواء .

ويقف الراقص من وقت لآخر جامداً، ويثبت قدمه على الأرض، ويؤرجع  
جذبه بشدة وسرعة حتى تدور خصائل شعره المستعار المصنوع من  
أوراق جوز الهند حول رأسه في قوس عريض .

وفي حوالي الساعة الرابعة صباحاً ، يرتدى الراقصون أقنعة ،  
ويمثلون على هذا المتوال الشياطين في كل أشكالها المزعجة . وتختلف  
الأقنعة باختلاف الشياطين المثلة في أشخاص الراقصين : فمنها ماله  
رأس الثعبان ، ومنها ماتندلي جثة خشبية بين أنيابه المصنوعة من خشب  
محفور ، ومنها ماله وجه جامدة سوداء أو خضراء أو حمراء . وتتنوع  
ملابسهم من حبل مصنوعة من قش مجمد مبشور إلى سراويل وياقات  
مصنوعة من أوراق نباتات خضراء وعريضة مخيطة بعضها إلى بعض  
بلحاء الشجر . ويندفع هؤلاء الشياطين حول الساحة في هيئة  
استعراضية ، وهم يترنمون بأغانهم التي تعلن عن شخصياتهم . ويفسر  
الشیطان الأسباب التي دفعتة إلى تعذيب الشخص المكروب . وفي  
النهاية يتم طرد الشياطين التي تيرح المكان . والآن وقد برا الليل  
الناس ، فانه يمضي إلى فراشه مع الشمس المشرقة ( ولو أن الراقص  
الشيطنى الأول يتوصل عادة إلى عقد صفقة مع الشيطان - ويتعهد  
الشیطان بأن يخفى فترة معينة ، قد يعود بعدها ) .

ولا يقتصر رقص الشيطان على السنهاليين وحدهم ، بل يزاوله  
فوق ذلك البقية الباقية من السكان الأصليين « الفيدا » Veddahs ،  
وهم سكان سيلان الأوائل الذين لم يسايروا تطور الزمن ، حتى ليكادوا  
ينتسبون إلى عهود ما قبل التاريخ . ورقص الشيطان الذي يزاولونه ،  
عرض بارع إذا اعتبرناه احتفالاً طقسياً ، ولكنه أقل من ذلك براعة  
واقفاناً من وجهة الأداء الراقص ، وتقدم فيه العطايا من أزهار ، وثمار  
الموز وجوز الهند ، وشرائح ملتعبة من الكافور . وكثيراً ما يؤثر الدخان  
والبخور في حواس الراقصين والمتفرجين ، فيخدرها ، ويجفزهم ،  
مع ذلك على الرقص حتى تخور قواهم ، وينهاروا وهم يرتجفون بين  
أذرع أصدقائهم . ورقصة الشيطان التي يزاولها « الفيدا » كانت في  
بدايتها تنفيا طرد الأمراض الوبائية والقائما في البحر . وهم يعتقدون  
أن معظم علمهم قد جلبها الرجل الأبيض في سفينة منذ عدة سنوات  
خلت . ولم تزل كلمتهم التي يطلقونها على الجدرى والطاعون هي  
« كابال بى » Kapal-pay ومعناها « عفريت السفينة » .



ورقصة الشيطان ، بطابعها الاجنبى القريب الجلاب ، وانفهامها  
الهامونية المبهمة ، تشد السائح الذى يبغى شيئاً رائعاً يهز وجدانه

بصفة خاصة فى جزيرة استوائية بديعة ، ولكن رقصات « كاندى » Kandy او الرقصات « الكاندية » كما يقال عنها بصفة عامة ، تفوق رقصة الشيطان من الوجهة الفنية ، وهى اشد دقة وأحكاما فى ادائها ، وأكثر تهذيبا وصفاء من سائر رقصات الجزيرة ، ويمكن اعتبارها ، هى وحدها قالبا فنيا متكاملا ذا مكانة جمالية دولية معترف بها . ورقصات كاندى ، على نقيض رقصة الشيطان لا تتصل بأية شعائر ( كما منشرح فى الفصل التالى الخاص بالدراما فى سيلان ) ، ولا تؤدى كعرض تابع لمسرحية او قصة . وبسبب هذه السهولة المنطقية فى فكرة الرقص ، ولصفاتها المميزة العظيمة ، استحدثت هذه الرقصات كل تقدير فى خارج الجزيرة . وتبذل حكومة سيلان كل ما فى وسعها لتشجيع وحماية الرقص الكاندى فى داخل الجزيرة . ويعزى جانب من هذه السياسة التى تنتجها الحكومة الى العزة القومية التى تسير الاجراءات الهادفة الى صبغ سيلان بالطابع السنهالى ، ويتمثل جانب آخر فى مناهضة الاستعمار الذى يسطر اليوم سلطانه على بقاع آسيا . والرقص يشكل اليوم مادة تعليمية اجبارية فى كل المدارس الكبيرة . وبينما كان معلم الرقص يعتبر نفسه فى الماضى سعيد الحظ اذا استطاع ان يجمع لمادته فصلا واحدا ، فان بعض معلمى الرقص يحصون اليوم تلاميذهم بالآلاف .

ومن الاغراض التى يتوخاها مكتب السياحة الحكومى النشيط ان يتمتع السياح بمشاهدة الرقصة الكاندية ، ومن أجل ذلك فانه يعد فرقا خاصة تصعد على ظهر السفن التى ترسو فى ميناء كولومبو لفترة قصيرة فى طريقها الى سائر انحاء آسيا ، او استراليا ، او أوروبا . وعلى سطح السفينة ، بين الحواة الذين يسبحون الحيات ، والباعة المرخص لهم ببيع الأحجار الكريمة كالياقوت الأزرق ، وعين الهر ، والزركون ، والتورمالين ، يعرض الرافضون والطبايون انموذجا من فنهم على الركاب الذين لا يتيسر لهم مبارحة السفينة ومشاهدة الرقصات فى أحوالها ومناظرها الأصلية . وينسب الرقص الكاندى الى « كاندى » المحطة البهيجة الرجة القسائمة على اكمة تبعد عن مدينة كولومبو بمسافة ساعتين ، حيث يوجد سن المولى بوذا ، وهو أقدس الآثار فى العالم البوذى ، محفوظا فى « معبد السن » الذائع الصيت .

ولست الراقصة الكاندية رقصة وطنية ، على نقيض رقص الشيطان ، ولو أنها ، فى صورتها الحالية ، من المنجزات السنهالية . وقد جاءت الرقصة ، فى بدء أمرها ، منذ حوالى ٢٠٠ سنة من جنوب

الهند ، جاء بها الى الجزيرة علماء الهند ومبشروها ، وشجّعها الفزاة الذين جاءوا فى أعقابهم . وكانت الرقصة فى أساسها ما نعرفه اليوم فى الهند باسم رقصة « الكاتاكالى » ، فهى بطبيعة الحال ، جزء من الحياة الدينية الهندوسية . وكثير من الأغاني التى لم يزل الراقصون الكانديون يترنمون بها حتى اليوم ( والطبايون هم الذين يقومون وحدهم بمصاحبة الرقص ، أما الغناء كله فيؤديه الراقص ، كما كان الأمر فى الهند فى وقت من الأوقات ) تصف راما ، وتصور فرحته عند عثوره على ميتا فى سيلان ، أو تشيد بالقوة المعجبية التى يتمتع بها «جانيزا» Ganesa ابن سيفا ، الراقص ذو رأس الفيل ، وتحكى الكثير من الأساطير الهندية . على أن سيلان اختلفت عن جارتها الهند فى أنها بوذية العقيدة ، لا تميل الى نشر عقيدة اجنبية جديدة بعد اعتناقها الديانة البوذية . وعلى مر السنين ، جرت فى رقصة الكاتاكالى ضروب من التقويم والتعديل جعلها اقرب الى المزاج السنهالى ، وإلى العقاية التى تشكلها الفروق الجغرافية والدينية . وعلى هذا المنوال اصبح أسلوب الرقصة امتدادا ، بل وامتدادا قيعا ، للرقص الهندى .

وانبثق ، لحسن الحظ ، فجر عهد جديد فى سيلان ، فى زمن تعرض فيه الفن للانهيار والتدهور الى شكل لا تبيح الذاكرة ، كما يحدث كثيرا كلما بقى الرقص بعد زوال مبرراته التاريخية المباشرة ، وتطور الرقص مع اشراقه هذا العهد الجديد . فقد توطد حكم الملوك الكانديين ، الذى ابتداء فى القرن السادس عشر . وفى حين اضطربت اجزاء الجزيرة الاخرى بالقوى المتصارعة الوافدة من العالم الخارجى ، بقيت كاندى مستقرة ثابتة ، وظل الملوك الكانديون ، اقوى سلالة من الملوك الذين عرفتهم الجزيرة فى تاريخها الطويل . وعاش هؤلاء الملوك فى عزلة شبه دائمة حتى القرن التاسع عشر عندما سلبهم الانجليز ما كان باقيا فى ايديهم من سلطة ، وتولوا عوضا عنهم حكم الاقليم . وفى غضون هذه الحقبة الطويلة ، كان الرقص الكاندى يتمتع بالرعاية الملكية واصبح تسلية للملوك ، وأداة للترفيه عن الحاشية ، وملهاة لعامة الشعب ، فى مناسبات معينة خلال احتفالات دينوية . وكان الراقصون يمنحون هبات فى شكل اراض . وواصل احفادهم احياء الفن وتخليده مثلما كانت الاقطاعيات تنقل ولاءها ونتائجها ، الى الاسياد الاقطاعيين ، عبر الاجيال المتعاقبة .

وقد صممت رقصات جديدة كثيرة ، ولكنها لم تعد فى حاجة الى الموضوعات الدينية والاسطورية الهندية . وتضمنت هذه الرقصات

مشاهد من الحياة فى البلاط ، وأناشيد تنغنى بتمجيد الملوك ، وكذا الكثير من مشاهد الحياة الدنيا الجارية ، والأحداث الهزلية ، التى أنعمت الطابع الهندوسى الأصلى . وكانت بعض الرقصات تمثل الفيلة وبعضها الآخر يحاكي الصقور المنقضة . وثمة رقصة تسمى « رقصة العصا » يؤدىها الراقصون وهم معتدلو القامة ، جامدو الجسم كما لو كانوا عصيا حقيقية .

وفى حين أن الرقصات الجديدة لم تكن بوذية إلا فى القليل النادر ثم إن مذهب « مركبة الخلاص الصغيرة » البوذى ، لم يحرم الرقص ، ولكنه لم يتح له إلا القليل من الفرص — إلا أن الرقص الكاندى شق مع ذلك طريقه فى هذا المهد حتى نفذ الى أهم احتفالات الديانة البوذية فى الجزيرة ، وهو الاحتفال الذى يعرض فيه سن بوذا فى شهر أغسطس من كل عام خلال الموكب العظيم « بيراهيرا » Perahera الذى لم يزل يعتبر حتى اليوم أكبر أعياد سيلان . وفى هذه المناسبة ، يتقدم الموكب الذى يسير فيه صف طويل من الفيلة والهوداج ، وصقوف من الرهبان ( بيخوس ) بأرديتهم الزعفرانية اللون ، ومحفات مطووعة ببعض التحف المحفوظة فى المعبد ، ومظلات وحلى من تلك التى تمثل أبهة الشرق وفخامته ، وكلها تتحرك وتتقدم فى ببطء أمام الصندوق المقدس الذى يضم سن بوذا . ويشترك فى هذا الموكب العشرات من قارعى الطبول والراقصين ، ويتوقفون فى الطريق ، فى الفينة بعد الفينة ، ويؤدون فقرات من رقصاتهم يعرضونها على جموع الناس المحتشدة على جانبي شوارع المدينة . وقد أصبح الرقص الكاندى جزءا لا يتجزأ من هذا المهرجان العظيم ، حتى ليستحيل التفكير فى تنظيم العرض السنوى لسن بوذا دون إشراك الرقص فيه . ولما كانت لفظة « بيراهيرا » ( استعراض أو موكب ) لفظة برتغالية ، فإنها تدعو الى تأريخ هذا المهرجان وما يتضمنه من رقص فى ختام القرن السادس عشر حين وصل البرتغاليون الى سيلان .

وكان اتصال الرقص بالديانة البوذية أمرا غريبا لأسباب عديدة ، أولها أن الرقص قد اشتق من دين أجنبى دخل البلاد ، وثانيها أنه قد اختص أخيرا بالملوك بدلا من الآلهة . بيد أن هذا الانسجام الذى ألف بين الرقص والديانة البوذية قد خدم بعد ذلك أغراضا لم تكن فى الحسبان . ففي عصر افول سلطان الملوك الكانديين ، حين أصبحوا عاجزين عن إغاثة الراقصين ، ولا قدرة لهم على الحفاظ على قصورهم ، تولت المسابد بطبيعة الحال ، منذ القرن التاسع عشر ، رعاية الفن ، وإعانتة، وقدمت ساحاتها لتقام فيها العروض ، وجعلت أيام العطلة والاحتفالات فرصة

لتنظيم العروض الفنية ، وأسهمت بالمال والمعونة لدفع أجور اضافية للفنانين مساعدة لهم . وقد اظهرت الأزمة الحديثة أنه على الرغم من تعاقب السنين الطويلة واضطراب الاحداث التاريخية ، لم تنقسم ابدا الرابطة القائمة بين الرقص والدين انفصاما حقيقيا ، وتعاون الانسان معا ، في الاوقات العصيبة ، في سبيل مصلحتهما المشتركة . وكان لضم الرقص الى خدمات المعبد اثر بفي خلق حالة جاذبة حول الدين ، كان الناس في حاجة اليها للتخفيف من صرامة مذهبهم البوذي (مركبة الخلاص الصغيرة ) .

والزى التقليدى للرقص الكاندى المتبع منذ عهد الملوك السكانديين ( مع بعض الفروق الطفيفة ) من أروع وابهى الازياء لى جميع انحاء آسيا . ويتكون الزى كله تقريبا من ثياب من الفضة المطروقة . اماغطاء الراس الفضى الشبيه بالقبعة ، فانه يبدأ بمخروط مرتفع باستقامة ، ويستوى جانبا فيشكل حافة عريضة تظلل الوجه فوق الحاجبين تماما . ويتدلى من هذه القبعة قطع صغيرة من الفضة ( الترتز ) على شكل القلب ، تشبه اوراق شجر التين المقدس ( الشجرة المقدسة التى تلقى فيها المولى بوذا الوحى الروحى لأول مرة ) . وعندما يتحرك الراقص ، تنلأ هذه القطع وكأنها قطرات الفيت تسبح فى اشعة الشمس . وثمة ثؤوس فضية كبيرة على شكل ثمرة المانجو ، مرصعة بحبات عريضة مربعة من الياقوت الأزرق تتدلى من القبعة كالاقراط ، وتحيط بالأذان . وتثبت صفائح من الفضة على كل كف ، على غرار اكتساف الأردية العسكرية ، وتمتد الى اسفل حتى تصل الى عضلة الذراع . ويلبس الراقص فى كل من المعصمين اساور مناسبة من فضة مصنوعة على شكل الأنشولة ومرصعة بالياقوت الأزرق . وثمة مثلث فضى مزين بثلاثة انصاف دوائر منتفخة ، يتجه براسه الى اسفل ، معلق من الذراع الشبكى الذى يستخدم كمنطقة للخصر . والراقصون عراة الصدور عادة فيما خلا نسججا ، كنسيج العنكبوت ، من شرائط من خرزات ناصعة البياض مرصعة بدوائر من رؤوس ثياب الفيل ، بنية وصفراء باهتة ، تبدو كشرائح العقيق . ويشد الراقص على قدميه أربوبية فضية ضيقة مملؤة بحبيبات من فضة تصلصل كالاجراس عندما يرقص ، والأنبوبة منحنية حتى تحيط بظاهر القدم تحت الرسغ . وتربط هذه الأنبوبة بخيط يلغا على ابهام القدم . والقماش الوحيد الذى يتضمنه هذا الزى هو نطاق أبيض طويل يحيط بالخصر ، وحاشية مثنية مدببة كحافة الوسى عند الأرداف ، وشقة طويلة من قماش قطنى مركزش ، احمر وازرق وأبيض ، تنتهى بشرابة تتدلى من قمة غطاء الراس وتصل



الى تحت الأرداف . أما الطبالون الذين يقفون بالقرب من الراقصين ويصاحبونهم فى الأداء ، فان أجسادهم عارية من الثياب ، اللهم الا من نقبة محكمة من قماش قطنى ابيض ، وعمامة نصفية مناسبة تكشف عن قمة شعر رأسهم الاسود المنموج . والطلبة عارية من اية زينة ، وتعلق بخيط يحيط بالرقبة ، ويدق الطبال بكلتا يديه على جانبيهما أو على جانب واحد : يصنع أحد جانبي الطلبة من جلد القروء ، والجانب الآخر من ورق الغزال . أما خشب الطلبة فقد يكون من شجر جوزالهند أو غيره من الأخشاب المحلية التى لا أعرف لاسمائها مرادفات فى اللغة الانجليزية .

والرقص الكاندى ، مثل الكاتاكالى ، رقص خشن ، وعنيف ينفرد به الرجال . ويستطيع الانسان أن يتعرف من فوره على اصوله فى الهند بتمييز اوضاعه وإيماءاته . فركبتا الراقص تنثنيان دائما وتنسبطان على شكل المعين ، من مفروق الفخذين الى العقبين المنضمين على الأرض ، والردفان مسحوبان قليلا الى الخلف . ويتحرك الجسم اماما وخلفا فى حين تنسبط الذراعان عند مستوى الكتفين وتنثنيان عند الكوع . وترسم اليدان والأصابع أشكالا أخرى فى الهواء . وتجرى الرقصة والقدمان عاريتان .

ومع ذلك فثمة فروق هامتين الرقصة الكاندية فى سيلان وصنوتها فى الهند . وقد أمحت اليوم تقريبا « المودرا » - أى إيماءات الأيدي - ويمرئ بعض السبب فى ذلك الى أن اللغة التى كانت ترمز اليها فى الأصل لغة أجنبية ، ذات تركيب مختلف ، ومضمون مغاير ، ثم الى أن الرقصة فى سيلان تميل الى الزخرف أكثر مما تميل الى التعبير النوعى والحرفى كما هو الحال فى الهند . والإيماءات ( المودرا ) التى بقيت فى للرقصة الكاندية ، إيماءات إيحائية غامضة ، تصور مثلا سير الغيل ، أو ترمز الى الخوف أو الضحك . وقد اختفت مجموعة مصطلحات الرقص التى تعبر عن المعانى خلال أوضاع وتشكيلات اتفاقية تؤديها اليدان . وخصائص اليد المتميزة فى الرقصة الكاندية ، كالأصابع المقوسة الى الخلف ، مع حشر الإبهام فى راحة اليد ، أو الأصابع المسبابة المثنية والمتصقة بالإبهام الذى يركب فوقها ، كل هذه الأوضاع لم يعد لها معنى خاص اليوم . وعندما يتبشك راقص كاندى أن فى مقدوره أن ينقل بالرقص الى المشاهد أى شيء يريد ، فانه إنما يعنى بذلك انفعالا أو فكرة يعتقد انها قابلة للنقل : كمزاج أو جو . ومع ذلك فهو لا يستطيع أن يلقى عبارة بمثل الصدق والدقة اللذين يميزان الأداء راقص بهاراتانايام أو كاتاكالى .

ومع ذلك لم تزل بعض عناصر الرقص التي ورد وصفها في مذهب الهند القديمة باقية في الرقص الكاندي في حين أنها قد امتعت من الهند نفسها . ومن أهم هذه العناصر الدورات المعروفة في اللقطة السنسكريتية باسم « براهماري » Brahmani . وقد تخصص الراقص الكاندي بالدوران حول نفسه قائما على قدم واحدة ثابتة على الأرض ، أو القفز عاليا في الهواء مؤديا بذلك دائرة كاملة ، مما يشبه خطوة الباليه المسماة tour jeté ، وحركات أخرى من هذا القبيل . وثمة ضرب آخر من هذه الحركات يتمثل في دوران الجذع حول نفسه مرات كثيرة ، للدرجة أن الشراية المدلاة من قمة لباس الرأس تدور هي الأخرى حول رأس الراقص . وهناك اليوم حركات أخرى من خصائص الرقص الكاندي ، يظف على الظن أنها لم تكن أبدا حركات هندية : من ذلك حركة ارتجاف الكتفين ، وفيها يبقى جسم الراقص جامدا لا يرم ، في حين تهتز كتفاه الى أعلى واسفل في سلسلة من الحركات الانعكاسية غير الإرادية . وثمة حركة أخرى عجيبة ، يدير الراقص فيها عينيه الى أعلى حتى لا يبدو منها الا بياض المقلة ، وبهز رأسه من جانب الى آخر على عמוד العنق فيبدو وكأنما له الكثير من الوجوه . وفي بعض الأحيان ، ينظر الراقص خلفه ناحية اليسار ، ثم ناحية اليمين ، ويزيد من سرعة أداء هذه الحركة ، حتى يبدو وكأن رأسه تلف حول نفسها فوق كتفيه . وبالإضافة الى هذه المظاهر الحماسية المثيرة من بعض الوجوه في الرقص الكاندي ، والى ما يتميز به هذا الرقص من براعة بهلوانية كبيرة ، توجد مجموعات من حركات أكثر هدوءا ورسانة ، يتدرج بهما الرقص بسرعاته الثلاث فقط : البطيئة ، والمتوسطة ، والسريعة ، كما يجري في سائر الهند ، وفيها يؤدي الراقص فقرات تمجد الآلهة أو الملوك ، أو تعرض بها فواصل من الرقص المجرد أو الخالص ، وفقرات رصينة تمثل وتغنى فيها قصة وصفية قصيرة .

أما التدريب على الرقص الكاندي فإنه دقيق صارم يستغرق سنوات . ويبدأ الطالب تدريبه بدق أبسط ضروب الإيقاع مستخدما قدميه . وعندما يتقن أداء عدد من الأنماط المنتظمة بأزمانها الصحيحة ، يضيف الى تدريبه القليل من إيماءات الذراع واليد البسيطة ، ثم يبدأ في تعلم برنامج معين ( ربرتوار ) ، يتضمن فقرات تقليدية تعقب أغاني خاصة ، وتصححها حركات مرسومة محددة . وبعد هذا ، يكون الراقص قد تعلم جميع العناصر الأساسية التي لا مناص له من تعلمها . فإذا كان الطالب موهوبا ، استطاع أن يضيف الى ما تعلمه من حركات ،

ما يعن له من ألوان الزخرف ، ويضيف وحدات وسطى ( بتأخير النجر ) syncopation الى الإيقاعات التى اتقن أدائها . وإذا اظهر نبوغا ، إذن له فى بعض الحرية فى الأداء بحيث لا يتعدى بعض الأنظمة والقيود ، مع بقاءه فى نطاق الأطار الجمالى . ويجب على الراقص أن يحافظ على الوضع الصحيح للجسم ، ويؤدى جميع الحركات التقليدية المشهورة بصورتها الصحيحة ، ويستوعب المعانى الدقيقة التى تبطنها الأغاني قبل أن يتقن الترنم بها . والعيب الذى يقع على كاهل راقص الكاندى الخلاق ، عيب ثقيل . فهو يمثل التقاليد العتيقة أمام جمهور حديث من النظارة . ويقع على عاتقه مهمة التوضيح والتفسير أمام جمهور لم يكن قد ولد حين كان الملوك الكانديون فى أوج مجدهم ، جمهور يشهد اليوم فى الرقص قدرا من البهجة والمرح يزيد عما كانت تحويه الثقافة التى تمهدتها سيلان فى الماضى بالرعاية والفناء . بيد أن هذا العصر الحاضر للإبداع الحر فى الرقص الكاندى ، يسمح بالكثير من اللغو والهراء، وثمة بعض العروض لا تحظى بنجاح تام .

وأعظم الراقصين الكانديين الأحياء فى الوقت الحاضر هو «جونايا» ( وتنطق جونيا ) Gunaya ولا جدال فى أنه أبرز شخصية فى سيلان ، فهو الراقص الوحيد - على قدر ما أعلم - الذى ظهرت صورته فى أحد طوابع البريد ، وتظهر صورته الفوتوغرافية بالمثل فيما لا يقل عن اثنى عشر كتابا أصدرتها مختلف المكاتب السياحية بقصد حمل الأجانب على زيارة سيلان . وتظهر التقاويم والمصقات والإعلانات التى تحمل صورته بالألوان أو بالأسود والأبيض ، فى كل مكان ، من الحوائث المتواضعة ، على طول طرقات القرى ، حتى مكاتب شركات الطيران الفخمة فى العاصمة كولومبو . وتقدر الحكومة تماما أهمية هذا الفنان ، ليس كمتميز من عناصر الجاذبية الثقافية ، ومورد سياحي فحسب ، وإنما أيضا كجزء من حركة بعث القومية السنهالية . وبشغل جونايا منصب الأستاذ الأول فى أكاديمية الرقص الوطنية التى نظمت أخيرا ، والتى ترعاها الحكومة . وكلما وصلت باخرة هامة الى ميناء كولومبو ، وألقت مراسيها لمدة قصيرة ، أوقد إليها جونايا بشخصه ومعه بعض الراقصين والطبالين ، ليقدموا بعضا من العروض المشهورة على سطح السفينة . وفى يقينى أنه الراقص الكاندى الهام الوحيد الذى ظهر فى خارج سيام ، فقد طاف بأنحاء الهند وظفر بنجاح باهر ، كما زار ألمانيا ، منذ ثلاثين عاما ، عضوا فى سرك « كلرل هاجنبيك » حيث أدى فى عرض « الرجل المتوحش من بورنيو » دور « راقص الشيطان من سيلان » .

وقد يظن الأجنبي ، بالنسبة الى ما يتمتع به جونايا من مركز مرموق في دنيا الرقص في سيلان ، أنه فنان محترف له من الحصول والمزايا ما لفنانينا العظام في الغرب . ولكن الصورة مضللة للغاية ، فلم يزل جونايا - وهو اليوم في الخمسينيات من عمره كما كان تماما في حداثته - قرويا بسيطا ، باسم الثغر ، لطيف المعشر ، متواضعا ، لا يدري شيئا عن الامتيازات التي يمنحها مثل هذا المركز السامي لفنره من الفنانين في البلاد الأخرى . ويقع جونايا في كوخ صغير متواضع على بعد بضعة أميال خارج بلدة كاندي . ولا بد لمن يفيي الذهاب اليه في داره ، أن يدفع عربته في طرقات وعرة كثيرة الحفر ، تعترضها الصخور ، ودروب ضيقة تؤدي الى جانب واد ضيق يتبع المنحنيات والاتواءات التي يصنعها النهر الجاري المنخفض . ثم تقف العربية ، في موضع معين ، وينزل الراكب منها ، ويتخذ طريقه في منحدر ، فيقطع بضع مئات من الياردات قبل أن يبلغ داره . اما اذا اخطره الزائر مقبلا بامر زيارته ، عن طريق خادم أو رسول ، فانه سوف يكون في انتظاره عند قمة التل ليوفر عليه مشقة تسلق المنحدر في الذهاب والاياب .

ولا يتكلم جونايا عادة الا اذا وجه اليه انسان الخطاب ، فيجيب على السؤال ، وقلما يفتح موضوعا للحديث . وهو واضح البيان ، وضوحا غير عادي ، في كل ما يتصل بالعناصر التكنيكية للرقص ، ويستطيع أن يفسر ما يفعله ويصف وسائله في لون من الذكاء لا يتصف به الا العلماء الأكاديميون . فاذا وجه اليه سؤال في امور اقل دقة وتخصصا كانت اجاباته اقل اقتناعا مما يامله السائل . وتتجلى البساطة الرصينة التي يتناول بها شئون الفن في هذه الاجابات أكثر مما تتجلى في عرضه الدقيق لتفاصيل الرقص . ولقد سأله مرة عن السبب الذي دفعه الى الرقص ، فأجاب في شيء من الدهش : « كان أبى راقصا ، والرقص يجري في دمي » . وعندما سأله بعد ذلك لماذا استمر يرقص أجاب : « عندما أرقص أشعر بالسعادة » ، وتردد قليلا ثم قوم عبارته قائلا : « أرقص لكي أشعر بالسعادة » . وفي هاتين الاجابتين تبرز بشكل ما النظرة الجمالية عند جونايا . ان الرقص مهارة من المهارات الواعية ، بيد أن معالجة جونايا للرقص امر غريزي لا تفسر له ، شأنه شأن الحركات الدقيقة التي يأتيها أي حيوان ، والدافع الذي يحفزه على الرقص ، دافع بسيط ساذج ، مثل السرور الذي هو أكثر دواعي الإنسان اصالة .

ولا نراعي في ان أبرز راقصين في سيلان في الآونة الحاضرة هما : جونايا ، في مجال الرقص الكاندي ، و « هيناجامايا » Henagamaya

فى مجال الفن الأدنى ، وهو رقص الشيطان . والرجلان فنانان ذايعا الصيت . والاثنان متقلعان فى السن - ويقول جوانبا انه سوف يرقص سنتين آخرين ، يكفى بعدهما بمزاولة التعليم - ولكل منهما تحكم هادئ فى فنه الخاص ، ولكنه عظيم ، الى حد انه يوهن عزم الراقصين من الشبان الذين يتافسونهما ويمتازون عليهما بالقوة البدنية والبراعة الرياضية ، وبالصخب والضجيج . وعندما يشهد الانسان اداء اى من هذين الراقصين ، فانه لا يرى احسن اداء فى هذه الجزيرة الفنية الحية فحسب ، وانما هو يتفد فوق ذلك بمشاعره وادراكه ، خلال الرقص ، الى الوان النشاط الذى ينبض ابقى دماء هذا الشعب اللطيف المرح ، شعب سيلان .



بيد أن رقصات سيلان لا تقتصر على هذين النمطين المتطوورين بدرجة كبيرة . فهناك أنماط أخرى كثيرة متنوعة ، وجزئية فى الغالب ، تظهر من وقت لآخر فى أيام العطلات والأعياد . فعندما تقود عربتك فى طرقات الجزيرة ، فانك قد تضطر حيناً الى التوقف ، حتى يمر امام ناظريك موكب من الموابك ، وسوف تشهد فى كل موكب ، مجموعة من قارعى الطبول ، على رؤوسهم عمام بيضاء ، وصدورهم عارية ، يسرون فى صفين ، ويتبخثرون فى مشيتهم ، ويؤدون فى الفينة بعد الفينة مجموعة من الحركات ، اماما وخلفا ، وجانباً ، ويدورون حول انفسهم . ولعلك تسمع خلال النافذة التى فى غرفتك بالفندق دقات ضعيفة تاتى من طبلية يد صغيرة . وسوف تقع عينك على صبيين يرتديان ثياباً من حرير أزرق ، وعلى وجهيهما صبغة بيضاء وحمراء ، يؤديان رقصة عناق صغيرة ، فى نظير بضع « آتات » . (١) ويؤدى الصبيان أوضاعاً ايقاعية ، ويلفسان أذرعهما حول بعضهما البعض ، عند الخصر ، وتوق الكفتين ، ثم تبقى احدى يدي كل منهما عند خصر الآخر ، فحين ترتفع اليد الأخرى وتنزل على كتف زميله ، وتتبادل الحركات فى تسابع تقزايد سرعته . وعندما يكمل الانسان ، يتوقفان ، ويمضيان الى مكان آخر ينالان عنده اجرا آخر ، فيكرران الرقصة نفسها الى أن يجعما من التوقد ما يكفى حاجتهما ليومهما . اما المعنى الذى تتضمنه هذه الدقات والرقصات ومصادرها الاصلية - وقد كانت فيما مضى وسائل تعبيرية أكثر شمولاً واتساعاً مما هى عليه اليوم - فقد ضاع المعنى والاصول فى تراث الامة السنهالية ، ذلك التراث الطويل العهد

(١) (١) عملة معدنية قيمتها ١٦/١ من الروبية .

الذى طواه النسيان . ومع أن معظم الرقص فى سيلان ينفرد به الرجال ، إلا أن ثمة رقصتين تزاولهما النساء . أحدهما تسمى «رقصة الترحيب» ، وهى رقصة بسيطة تؤدىها فتيات يرتدين صديريات « بلوزات » مألوفة ، وتقيات ، وصقفا من الخرز تحيط بأعناقهن ، وشعورهن مربوطة بعقدة تملو رؤوسهن ، فينحنين ، وينثنين فى سلسلة من الركعات النمطية . وتقدم هذه الرقصة احتفاء بالزوار الكبار الذين يقدون على الجزيرة ، أو تكريما لأعيان المواطنين الذين يأتون الى منطقة يستقرون فيها . وتسمى رقصة النساء الأخرى « رقصة القدر » ، وفيها يتمايل جماعة من السيدات فى رشاقة ودلال ، ويرمين بخفة فى الهواء قدورا خزفية من نوع يستعمل عادة لحمل الماء من بئر الحى ، ثم يلقفنها وهن يدرن على مهل حول أنفسهن يمينا ويسارا . ويوجد عند مسامى الجنوب الذين يشكلون أقلية هامة ، رقصات عنيفة بالسيف والعصى تمثل المعارك . ومن الثابت أنه إذا لم يراقب المقاتلون خلال هذه العروض مراقبة دقيقة ، فانهم قد يجرح بعضهم بعضا جروحا خطيرة . بيد أن كل الراقصين المقاتلين الذين شهدت أداؤهم قد خرجوا من عرضهم سالمين من كل أذى ، وكانوا فى رقصهم مثيرين للمشاعر ، دهاء بارعين أكثر منهم مبارزين غاضبين .

وأهل سيلان فخورون برقصاتهم ، بحق وجدارة ، ليس فقط من أجل الصفات الجوهرية التى تتميز بها هذه الرقصات ، أو مقدار تنوعها ودرجة امتيازها ، وإنما أيضا الذبوعا ومكانتها . فشعب سيلان مولع برقصاته ومعجب بفنائه . ويعتبر الكثير منهم الرقص أهم ألوان الفتنه والسحر فى الجزيرة . وقد أخبرنى أحد معارف من أهل سيلان المحبين لوطنهم ، وهو يحاول أن يفسر لى كيف أن سيلان بلد الرقص ، أن كل من بها يرقص ، حتى الفيلة فى حديقة الحيوان الكائنسة خارج كولومبو ، فانها ترقص فى تمام الساعة الخامسة كل يوم . وهذا امر صحيح .



## الدراما

ليست سيلان ، مع وفرة الرقص بها ، فقيرة فى الأنماط الدرامية ، والحقيقة أن رقص الشيطان يحتوى ، فى عرضه الكامل ، على عدمن الأقسام الدرامية الكاملة ، فى قبحاها وطبيعتها . وتمثل دائما لترات فكاهية خفيفة بين دورات الرقص والتواصل الطقسية الحقيقية . وفى

هذا النطاق ، يظهر مشهد « قتل رامبا » الذى ورد ذكره فى القسم الخاص بأشعار الهند الملحمية . ويتصل الكثير من هذه الفقرات التمثيلية بمسائل الزواج ومحنه وخطوبه ، ومنها ما يرتبط بشعائر الماضى ، التى طواها النسيان ، فيبدو غير مترابط ، لا معنى له .

ولكل فرقة تزاول رقص الشيطان منهاج ( ريرتوار ) خاص بها ، يشمل تمثيليات قصيرة يمكن ادخالها فى أى عرض تقسّمه ، حسب رغبتها . وتتنوع هذه التمثيليات من فرقة الى أخرى ، بل ومن عام الى عام . وليس من شك فى ضرورة الخلق والابتكار عند تأليف هذه التمثيليات القصيرة حتى تجتذب اليها جمهور النظارة . ومع ان القليل من هذه التمثيليات تقليدية ، انتقلت من جيل الى جيل ، الا ان الكثير منها قد ابتكر عندما أصبحت التمثيليات القديمة مطلة ومبتذلة . ويقطع الراقصون أحيانا العرض ويرتجلون مجموعة من الدعابات فى أى موضوع يختارونه . ولسوّ الحظ تعترض العقبات اللغوية بعض هذه الفواصل ، ومن ثم لا تروق المتفرج الأجنبى كما تروقه الفقرات الراقصة ، وهى أكثر إثارة للنظر ، ويحسن عدم قطع سياقها . على أن دارس الدراما يجد متعة فى مشاهدة هذه الفواصل التمثيلية ، وسوف يجدها مسلية للغاية اذا كان معه دليل لا يتضرر من ترجمة ما فيها من معان إباحية .

وليست بعض هذه الفواصل الا فقرات من التمثيل الإيمائى الخالص ، لا يجد المشاهد أية صعوبة فى فهمها . وتجرى قصة تمثيلية تتضمنها رقصة من أهم رقصات الشيطان ، عندما يبدأ الراقص الأول ، وهو يرتدى ثوب امرأة ، أداء طويلا منفردا «صولو» ، ويؤتى بصحفة تحمل كل أدوات الزينة الخاصة بالنساء ، وهى مصنوعة من سيقان شجر الموز ، ومن الخوص ، وتوضع فى وسط الساحة . ويشرع الراقص فى محاكاة كل الأفعال التى تأتىها المرأة فى حياتها اليومية ، مشيتها ، وثاقها ، وخيلائها . فهى تستحم بالماء ، ثم تغسل شعرها المصنوع من الخوص المنسول ، وتمشطه ، وتدهنه بالزيت ، وتجمعه ثم تربطه فى عقدة فوق رأسها ، وترشق فيه دبوس شعر كبيرا ، وتصلح زينتها امام المرأة الفارغة . ثم تغزل وتنسج ، وتتناول أخيرا من السلة عروسة صغيرة ، تغسلها وترضعها وتبدل ملابسها وتحملها وتدور بها حول الساحة وتجعلها تخبط يديها معا بحركة تعبر عن التوسل حتى تجمع مزيدا من النقود من المتفرجين ، ثم تتسرنم بأهزوجة من الأهزيج التى ينام على صوتها الأطفال ، وتهدهد العروسة حتى تنام . والتمثيل الإيمائى فى هذه الفواصل ممتاز بدرجة مدهشة . فالممثل يحاكي المرأة محاكاة متقنة ، دون حاجة الى استخدام وسائل

التنكر ( الكياج ) ، أو الإضاءة ، وانما يستعين بوسائل اصطناعية صريحة مكشوفة تتضمن الشعور المستعارة ، وأدوات الزينة . ويهتف جمهور النظارة تقديرا واستحسانا ، ولا يسأمون رؤية هذه الحركات التمثيلية التى تصور حياة امرأة تصويرا يقوم به ممثل من الذكور .

وكان هذا الفاصل فى اصله مرتبطا باسطورة « الملكات العواقر » ، وهى جزء من الفنون الشعبية العريضة فى سيلان . ويحكى قصة سبع ملكات رائعات الحسن والجمال ، استطن فى النهاية بقوة وسلطان رقص الشيطان ، وتصويره الصانق لحياة المرأة خلال لون جذاب من السحر أن يحملن . ومهما كان المعنى الاصلى السلالى لهذا الفاصل التمثيلى ، فانه يشكل ، مثل غيره من هذه الفواصل ، قطعة تمثيلية لامة ، وفترة هدوء من حركات الرقص البهلوانية المجهدة ، ومن الشعائر التى تطلق فيها الأبخرة المخدرة ، والأحاجى الدينية فى فترة المساء .

وفقرات التمثيل الإيمائى تزود الأجنبى بلمحة ممتعة ونافعة بوجه خاص ، من الرقص والدراما ، لا فى سيلان فحسب ، وانما فى آسيا كلها ، كما سنرى فيما بعد . ونحن فى الغرب نقرن الأداء الإيمائى أولا بالعباء المهرج ، وهذا الأداء يستخدم دواما ، وعلى وجه التقريب ، لاضحاكتنا على بعض ضروب السلوك التهريجى . وعندما يستخدم التمثيل الإيمائى بأسلوب جاد رصين ، فإن ما ينبثق منه يتسم بالعاطفة والشجن أكثر مما يتسم بالأساة ( التراجيديا ) . ومع ذلك فإن الإيمائية فى آسيا ليس لها أى مضمون هزلئ أو عاطفى ، ولو أنها كثيرا ماتعالج بأحد الأسلوبين ( الهزلئ أو العاطفى ) . وتعتبر الإيمائية أول كل شيء أداة مسرحية صحيحة . وقد يضحك المتفرج أو يبكى ، إلا أن الضحك لا يثور من عصا المهرج التى تعلقق ، ولا يسيل الدمع من أجل الحركات التمثيلية العاطفية التى تعبر عن اليأس ، والمعروفة فى لغة « شابلن » أو « مارسو » الإيمائية . فإيمائيات آسيا تتسم بعاطفة إنسانية ، وشخصية فردية ، ويستطيع الآسيوى أن يرى صورة نفسه منعكسة فى هذه الحركات الإيمائية بوضوح وجلاء ، مثلما نرى نحن أنفسنا فى شخصيات إحدى المسرحيات الحديثة . وخدعة الإيمائية التى تجعلنا نرى أشياء لا وجود لها ، ونحس بما يجرى دون أن نشهد العلة الحقيقية ، هذه الخدعة فى آسيا أمر أكثر انصافا بالواقعية ، منه فى غير آسيا من البقاع . أما النكهة الخاصة باستعراضات السرك، والتى نستشعرها حين نشهد تمثيلا إيمائيا فى الغرب ، فإنه لا أثر لها فى آسيا .

وفى سيلان عدد من القوالب المسرحية من نوع المسرحيات



التعبية ، تجمع بين عناصر الرقص والدراما . والكثير من هذه القوالب المسرحية لم تزل حية في الشعب ، خارج حدود المدن ، في قرى الجزيرة ، دون أن تفقد كلاسيتها . وهذه القوالب هي : كولام Kolam ، وسوكاري Sokari ، وناداجام Nadagam ، وباسمو Pasu ولا يجوز التقليل من شأن هذه القوالب المسرحية رغم ما هي عليه في الوقت الحاضر من انحلال ، ورغم صلتها الواهية المبهمة بجماعات محدودة من الشعب . وأهم هذه القوالب « كولام » وهو عبارة عن مسرحية واقعة مقنعة ، لا توجد الا في قرية أمبالانجودا Ambalangoda الواقعة على قرابة ستين ميلا من مدينة كولومبو ، على طريق « جال » . وهناك لم تزل فرقتان ، تنتمى احدهما الى « جوناداسا » ، والأخرى الى « آريابالا » ، تعملان من وقت الى آخر ، وتقديم للسائح المهتم بالمرح ، في مقابل حوالى مائة وخمسين روبية عرضا خاصا موجزا . وتضم الفرقتان فنانين بارعين ، فهما صنوان في هذا المجال ، ولو ان الراقص والممثل الأول لفرقة جوناداسا ، ويدعى « تيلاك » Tilaka وهو فتى يشتغل بصيد السمك - ويكسب المؤدون عيشهم بصيد السمك ، يزاولونه في الفترات بين العروض القليلة النادرة - يتمتع بجاذبية قوية لقدرته الرياضية البهلوانية ، ورشاقته الانسيابية ، التي تتجلى في مزجه رياضة الشقلبة بفن الرقص ، ويمتاز بالمدى الفسيح الذي تنوع فيه أدواره ، وتراوح بين ادوار الشياطين والوحوش والابطال ، وأدوار بنات آوى الاذلة التافهة .

ومسرحية كولام أقدم وأعظم الأشكال الدرامية او المسرحيات الشعبية الأربع في سيلان ، ولو أنه من الواضح أنها في شكلها الحالي قد ضمت عددا من التجديدات العصرية واختفت بعض عناصرها التقليدية . ولفظة « كولام » مشتقة من اللغة التاميلية ، ومعناها الثوب ، أو « التنكر » أو « التصوير » . وتدل القصة الاستهلالية التي يتغنى بها عادة في بداية كل عرض ، على أن مسرحية كولام كانت تستخدم لتسلية ملكة حامل ، كانت توحى ، فتشتهي مشاهدة هذا العرض القنع الخاص المجهول في بلدها . وليس من شك في أن هذا الشكل المسرحي قد نبع من الهند . ومع أن هذا الفن بما يتضمنه من اقنعة هائلة تنحت من خشب وتطلى بالألوان ، قد نجح وراج في سيلان ، فإن مثل هذه الرقصات التنكرية قد اختفت تماما من المناطق التاميلية ، ومن معظم اجزاء الهند . واقنعة « كولام » رقيقة للغاية ، وفي اعتقادي أنها أبدع مثال لفن نحت الخشب في العصر الحاضر . ولما كان القناع المستخدم في العروض الحقيقية يصلح لهذا الغرض مدة

تبلغ الخمسين علما على وجه التقريب ، وكان رؤساء الفرقتين يحتفظون بمراكزهم القيادية بفضل مهارتهم في نحت الخشب الى جانب مقدرتهم التمثيلية ، فان هذا الفن قد كتب له البقاء والدوام . وتندرج الأقنعة في أنواعها من أقنعة صغيرة سطحية تستخدمها الشخصيات العادية العامة ، وتمطى صفحة الوجه ، الى أقنعة ضخمة منحوتة في جذوع الأشجار المجوفة ، تثبت على الرأس كلها ، وتستخدم لتمثيل شخصيات الملوك والملكات . وتجمع هذه الأقنعة ، قناع الوجه الناعم المصبوغ الخاص بالملك والملكة ، وغطاء للرأس به ثقوب وأشكال ذهبية وفضية على هيئة زهور وعصافير ، تتوجها قباب وكرات تحيط بها وريقات .

واقنعة الشخصيات الملكية ثقيلة جدا وطويلة للدرجة ان المؤدى يضطر الى تثبيتها بوساطة سيف خشبي ينفذ في القناع من أحد الثقوب الموجودة اعلاه . ومع كل ذلك يترنح الممثل في مشيته وهو يمشي الى داخل ساحة العرض ، يقوده أحد المساعدين ، ويفسح له الطريق ، ذلك لانه لا يستطيع ان ينحنى ليستبين طريقه ، حتى لا يقع القناع فيوقعه معه الى الأرض ، فتدق عنقه . وبعد ان يقضى الملك والملكة بضع دقائق وهما واقفان جامدين في مكانهما ، ثم يؤديان بضع خطوات قصيرة مقتضبة ، يعاد بهما ثانية الى مكان تغيير اللابس ، وقد حل بهما الاعياء ، وتصيب جسماهما عرقا . ولما كانت أقنعة كولات لا تسمح بالكلام خلالها، ويصعب كثيرا سماع الممثلين وهم يتكلمون داخلها ، فان المسرحية كانت في أصلها إمائية ولا ريب .

ومن السهل فهم تركيب مسرحية كولات . ففي البداية تظهر الشخصيات القنعة ، وتدخل الساحة في تتابع منتظم ، الواحدة تلو الأخرى ، على قرع الطبول وأصوات الموسيقيين الذين يترنمون بالقصة في جمل لحنية قصيرة . ويؤدي كل ممثل رقصة استهلالية فيما عدا الملك والملكة اللذين لا يكادان يتحركان . ثم ينسحب الجميع ولا يظهرون ثانية الا عندما يقتضى سياق المسرحية وجودهم . والشخصيات كلها انماط ثابتة لا تتغير ، ولا تزداد عليها شخوص جديدة الا عندما يقرع مدبر الفرقة صنع اقنعة جديدة مبتكرة لتلائم مسرحية جديدة .

والشخصيات متماثلة في الفرقتين الباقيتين في قرية آمبالانجودا، وتبعب رقصاتهما الاستهلالية نفس الخطوط العامة . ففي البداية تظهر امرأة ديفية عجوز تبحث عن زوجها السكران . ويلى ذلك اثنان من رجال الشرطة . ثم يأتي اربعة من الجنود العائدين لتوهم من ميدان القتال ، يرتدون اقنعة على هيئة وجوه آدمية مشوهة ومتنفخة ، بها ندبات عميقة مصبوعة باللون الأحمر لابرار فداحة جروحهم . ويتبع

عزلاء زوجان هولنديان ، فى هيئة مضحكة ، تثير ذكرى عهد الحكم الهولندى ، ثم غاسل ملابس وزوجته ، ثم رئيس قرية متعاطف ، وباتى اخيرا الملك والمملكة ومعهما كبير الوزراء ، وله شارب . ثم تجرى سلسلة أخرى من العروض والرقصات الاستهلالية التى يقوم بها شخصيات اسطورية ، منها شياطين وآلهة ، من مختلف الأنواع ، يلبسون أقنعة عريضة ، مدهونة بأصباغ براقّة زاهية ، منها أقنعة مخيفة : ومن هذه الشخصيات « ناجا » Naga ، أو الشيطان الثعبان ، وتفرع من راسه كالشعر عشرات الحيات من نوع الكوبرا ذات الرؤوس المحجة ، وله أسنان بيضاء كبيرة ، ولسان قرمزي بارز ، ومنها طائر « الجارودا » Garuda وله ريش ، ومنقار ضخم ، ومجموعة من الشياطين الأخرى ، وعلى رأسها « مارو راكساسا » Maru Raksasa ، وهو أشدها حقدا وضغينة ، وأثارة للرب ، يتعلق بأنبياء اللعوبة جسد طفل متقطع ومتهدل . ويتبع ذلك مجموعة من الكائنات : منها سباع ، وبنات آوى ، وآلهة والهة مختلفة ، ومنها ما يشبه الأشكال المصرية بمخالب كمخالب « أبو الهول » ، ووجوه ملثمة ، ومنها « الكينارا » Kinnaras وهى مخلوقات نصف آدمية ونصف طائرية ، لها وجوه بسيطة حمراء وردية أو صفراء ، وهياكل بدنية تتشكل من أجنحة وصدور منتفخة . وأخيرا تبدأ المسرحية الحقيقية ، ويتنوع موضوعها ، بيد أنه يتناول فى الغالب قصة من سيرة بودا أو تلاميذه .

ومن أشهر المسرحيات فى « ريرتوار » كولام ، قصة اثنين من « الكينارا » يعيشان هائنين فى غابة ، يرقصان ويفنيان ، ويعزفان على آلات موسيقية . ويصرهما ملك بيناراس ( فى الهند ) وهو يصطاد ، ويخطف ليه جمال الأنثى ، فيقتل قرينها ، ويشرع فى التودد اليها ، ولكنها عنيدة ، صلبة ، وحزينة واجمة . ويعدها الملك بالجاه والسلطان ، ولكن عهوده تفشل فى انتزاعها من أشجانها . ويثور غضب الملك . ويهم بقتلها ، فيظهر بودا عند هذا وينقذها ، ويهب لها زوجها اذ يبعث حيا . وتنتهى المسرحية بموعظة يلقيها بودا فى وفاء الزوجين .

وثمة مسرحية أخرى ، شعبية للغاية ، تحكى قصة أمير يذهب الى « تاكسيلا » Taxila ( الهند الأولى ، وهى اليوم باكستان ) طلبا للعلم ، ويتفوق فى دراسته لدرجة أن أستاذه يزوجه ابنته . وفى طريق العودة ، الى بلد الأمير ، يقابل الزوجان صيدا يقع فى هوى الزوجة الشابة . ويتقاتل الأمير والصيد ، حتى يقع السيف من يد الأمير ، فتلتقطه الزوجة ، وتشمر بقلبها يخفق فى هوى غريم زوجها ، فتسلمه السيف ، ومن ثم يقتل الصيد الأمير ، وتلتف الى الزوجة

ويطلب اليها ان تعطيه جواهرها فتلبى طلبه ، ثم يهجرها ، قائلا انها اذا كانت خائنة لزوجها الاول ، فلا بد أن تكون كذلك معه . عند هذا يظهر بوذا فى صورة ابن آوى. وتمثل اسطورة تفسر المسرحية الحقيقية. فثمة ابن آوى شره ، يؤدى دوره ممثل مقنع ، يشب وثبات عنيفه فوق سطح الأرض ، وفى فمه قطعة من اللحم . وينزل ابن آوى الى البحر ، ويسبح فيه ، ويصير فى طريقه سمكة ، فيفتح فمه ليلتقطها . عند هذا ينقض صقر ، ويخطف قطعة اللحم ، تاركا ابن آوى ، وقد خسر اللحم والسمك .

أما « سوكارى » ، فإنها تماثل بصورة عامة « كولام » ، وأما فى نطاق أكثر تجزؤا وتفرقا . وتعرض مسرحيات « سوكارى » فى تلال سيلان ، وعلى الاخص تلال منطقتي كاندى وبادولا ، وتتضمن قصصا تتعلق بزوجة حسناء تدعى سوكارى ، تقترف الكثير من اعمال الخيانة. فى أحيانا تظن ان زوجها ميت فتستجيب لمغازلات خادمها . وأحيانا أخرى تستدعى طبيبا ليعالج زوجها المريض . ويطن الطبيب كذبا ان زوجها قد توفى ، وينجح فى اغوائها . والمشهد الختامى فى كل هذه المسرحيات تقريبا مشهد عجيب ، يصور نسيج السجاد ، يقوم فيه الزوج الذى يبعث حيا أو يصطليح مع زوجته ، بالاشتراك مع الزوجة، بصنع السجاد الذى سوف ينمان فوقه تلك الليلة . ويقول الدكتور « ساراثشاندرا » Dr. E.R. Sarathchandra ان المعنى الذى يرمز اليه نسيج السجاد هو « الصداقة ، أو الصلح ، أو الاتحاد » وهو الصلح الختامى الذى يتم بين الزوج والزوجة .

وناداجام Nadagam ( وهى لفظة تاملية ومشتقة من اللغة السنسكريتية ، وتعبر عن الدراما الراقصة ) نمط مسرحى حديث كل الحداثة ، نشأ فى حوالى صدر القرن التاسع عشر . وتتكون أساسا من مجموعة من الاغانى مع خط قصصى رفيع جدا يربطها بعضها ببعض . وتقوم فقراتها أحيانا على قصة المسيحية ، وأحيانا أخرى على حكايات الجنيات الغريبة ، أو على موضوعات تتعلق بحياة بوذا فى الهند . وقلما تعرض ناداجام اليوم فى الهند ، وان بقيت فى حياة الشعب بصورة واسعة ، فى اغانيها التى لم تزل شائعة يرددها الناس ، بالألحان والأنغام التى تصاحب مسرحيات العرائس التى تعرض بقلعة فى قرى سيلان .

أما « پاسو » فإنها الصورة السينمائية للانسيميه فى الغرب بمسرحية الآلام ، وتعرض فى عيد القيامة فى « نيجومبو » ، وهى بلدة ساحلية ، شمال مدينة كولومبو حيث توجد أكثر بقاع الجزيرة كثافة فى السكان . وتمثل شخصيات المسيح ، ومارى ، ويوسف وغيرهم بواسطة تماثيل

تحمل ويطاف بها حول منصة المسرح ، ثم توضع فى امكنة مناسبة خلال الأداء . اما الاحداث نفسها فيقوم احيانا بشرحها راوية ، وبغنيها احيانا اخرى « كورس » على لحن توافقى « هارمونى » من اربعة اجزاء فى اسلوب النشيد . و « باسو » على الرغم من مادتها الموضوعية السلمية ، قد اقترن بتاريخها فى سيلان عدد من الاضطرابات التى تدعو الى الدهش . فقد جرت العادة ، منذ سنين مضت ، أن يقوم صبية القرية فى اليوم السابق للعرض ، بصيغ وجوههم باللون الأسود ، ويتخذون اشكال بعض الشياطين ، ويركضون فى شوارع القرية معلنين وصول ابليس . وعند هذا يظهر ابليس ، ويلقى عليهم بعض الاسئلة ، ويحببه الصبية فيكشفون اسرار البيوت وما تبطنه من مخازن وفضائح . وقد حرم اخيرا عرض مسرحيات « باسو » من اجل هذه الاعمال .

وانعقد العزم ، منذ مدة ليست بعيدة ، على الاستغناء عن التماثيل والاستعانة بالمؤدين الادميين فى تمثيل الشخصيات ، مع قيام نسوة حقيقيات بادوار فيرونكا ومارى وغيرهما . وعارضت الكنيسة من فورها هذا المشروع ، وحرّم رئيس اساقفة كولومبو تقديم هذه العروض الحية بدعى أن ظهور النساء فى المسرحيات « يناقض تقاليد هذا البلد » ، ومن ثم فانه بشكل مظهرا متافيا للفضيلة .

والمرح فى ذاته ليس من احسن التقاليد المتبعة فى سيلان ، بيد ان الرقص فيه يعتبر من اروع ضروب اللهو التى تستهوى النفوس . وهناك ، كما فى سائر بلاد آسيا ، صلة وثيقة لا تنفصم بين الرقص والدراما . ومن العسر التفكير فى رقصة مثل رقصة الشيطان ، دون فواصلها التمثيلية او الابدائية . ولا يمكن على هذا القياس ، فصل مسرحيات كولام ، عن رقصاتها الاستهلاكية والتفسيرية الالامسة . وتعتبر سيلان من الوجهة المسرحية بلدا ناجحا بدرجة مدهشة . ففيها فيض من النشاط فى مضمار الرقص ، ومستوى ممتاز من حركات الجسم التى تبهر الانظار وتحير العقول . وفيها الى ذلك نواة حقيقيتين الانجازات الفنية الجديرة بالتقدير ، التى تشيع فى كل عرض مسرحى مهما كانت مناظره بسيطة . ومن حسن حظنا أن فنون سيلان فى تناول الزائر الاجنبى ، دون اية صعوبة ، ولا تتطلب الا ابسط الترتيبات التى يتأتى لاي مكتب سياحى أن يعدّها من اجل اى زائر هام .

وسيلان يعوزها مسرح حديث ، وفن درامى خالص ، ولعل السبب فى ذلك تفوق الرقصات المستقلة والتميزة ووفرته . وقد جرت محاولات متنوعة ، منذ اواخر القرن التاسع عشر ، لخلق مسرح حديث ،

واستمرت خلال السنوات الأولى من القرن العشرين . ومن المحاولات التى حظيت بقسط وافر من النجاح ولكنها كانت قصيرة العمر ، المحاولة التى قام بها « بارسى » نشرت فرقته فى كولومبو الموسيقى الهندية الحديثة على النمط الغربى . ونجحت فرقة أخرى فى عرض مسرحية مقتبسة من مسرحية « روميو وجولييت » . بيد أن هذه المحاولات قد طواها النسيان . وكان ثمة جماعة من المثليين ، عرضوا فى كولومبو ، حتى بضع سنين مضت ، مسرحيات اجتماعية معظمها منقول من الغرب ، وبعض المسرحيات التاريخية التى تتناول جلائل الأعمال التى قام بها الملوك السنهاليون القدامى ، ملوك « انورادهاپورا » عاصمة سيلان لعدة قرون قبل ميلاد المسيح ، وملوك « پولونارورا » الذين حكموا فى عهد قصير ولكنه مشعر من الوجهة المعمارية ، استغرق القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ثم بطبيعة الحال ملوك العهد إلكاندى الأخير . على أن هذه الفرقة قد أجبرت هى الأخرى على وقف نشاطها . أما المسرحيات التاريخية التى تعرض اليوم ، كجزء من برنامج دمج سيلان بالطابع السنهالى ، فإنها تظهر فقط من وقت لآخر فى حفلات توزيع الشهادات فى المدارس العليا والكليات ، ويتخذ عرضها فرصة لجمع الأموال اللازمة لتشييد مبان إضافية فى المدارس القائمة .

والمرح فى سيلان ، باعتباره قالبا فنيا حديثا أو مستقلا ، لم يزل فى الوقت الحاضر بدائيا ، لا يستحق أكثر من اهتمام سطحي عابر ، والتقليد الذى يوجع منه ردىء المذاق ، أو تقليد ركيك لقوالب مسرحية أخرى ، رغم ما يختلط به من قدر وافر من الموسيقى والرقص . وقد لا ينهض فى سيلان مسرح حديث حقيقى ومزدهر خارج العروض التى يقدمها من حين إلى حين فرق الهواة فى المدارس والجامعات . ويبدو أن الرقص والمسرحيات الشعبية التى تتميز بالعنصر الدرامى ، سوف تكفى فى الوقت الحاضر ، وربما لعدة قرون قادمة ، لتزويد الشعب بما هو فى حاجة إليه من صور الترفيه الجمالية . وليس من شك فى أن هذا يكفى لأرضاء السائح ودفع شكواه .

## ٣ بورما

بورما بلد ساحر ، كريم بصورة مذهشة ، واهله يوذون متمسكون  
بدينهم . وتقع بورما فى قلب جنوب شرق آسيا ، وتحدها الهند من  
جانب ، وسيام ( تايلاند ) من جانب ثان ، والصين من جانب ثالث ،  
وبذلك يبلغ طول حدوده الفين من الاميال .

وبورما هى المستعمرة الوحيدة فى آسيا التى اعجب الفسرة  
الغرييون منذ القدم بفتونها المسرحية اعجابا شديدا لا حد له . بل ان  
كتاب جون موراي « دليل السائح فى الهند وبورما وسيلان » وهو  
الدليل المتطرف المشايخ البريطانيين الذى صدر لأول مرة فى عام ١٨٥٩  
واعيد تنقيحه وطبعه حوالى ست عشرة مرة على التوالي حتى اليوم ،  
قد سجل ملحوظته الوحيدة عن الرقص والدراما فى القسم الخاص  
ببورما ، فجاءت به العبارة الآتية : « يجدر بالسائح ان يهتم ، قبل  
مغادرة بورما ، برؤية شىء من البووى Pwé ، وهى ملهة الشعب  
الوطنية » ، ثم اضاف بنغمة تتمشى مع لهجته الارشادية المتعالية :  
« وسوف يبقى معظم المتفرجين لمشاهدة العرض طوال الليل ، ولكن  
ساعة او ساعتين من العرض سوف تكفى ... » .

وتفتخر بورما بانها المستعمرة السابقة الوحيدة التى اصدرت كتابا  
فى مسرحها الخاص ، كتبه بورمي باللغة الانجليزية فى عام ١٩٣٧ ،  
ونشر فى الخارج . وعنوان هذا الكتاب النفيس الذى افه الدكتور  
« مونج هتين اونج » Maung Htin Aung هو « الدراما البورمية » ،  
وكان لطبعة جامعة اوكسفورد الفضل فى اعادة طبعه عام ١٩٤٧ .

وبورما ، فضلا عن ذلك ، هى البلد الوحيد فى آسيا ( باستثناء  
اليابان ) الذى شهد فيه اقلية الجاليات الاجنبية من رجال السلك

الدبلوماسية والتجارة عروضاً مسرحية محلية ، مع ما عرف عن هؤلاء من تعال على الفنون المحلية ، فكانوا يستجيبون لما في هذه العروض من ألوان البهجة والمتعة دون أن تظهر عليهم تلك المسحة من التفضيل والتسامح التي كانت تميز سلوكهم حيال الأهالي حتى عهد قريب .

ويرجع السبب في كل هذا الشعور الطيب نحو بورما - على ما اعتقد - الى لطف شعبها الفياض ورقة شمائلهم : فهم اناس متحمسون ، كرماء الطبع حتى مع الغرباء ، ومن العسير على أشد الأجانب صلابة وأكثرهم تجهلاً أن يقاوم ما يلمسه من طبائع البورميين من سحر وجاذبية . وأن ما تولده هذه البلاد في نفوس الزوار الأجانب من رضى عنها وعن أهلها ، لا ينصرف الى ما فيها من ملاء فحسب ، وإنما فوق ذلك الى السياسة التي تنتهجها . وتضفى طبيعتهم القومية ، وما تتسم به من لطف جذاب ، على تصرفاتهم ، حتى في المجالات الدولية التي يبدون فيها شيئاً من المعارضة ، طابعاً منطقياً عذراً ترتضيه النفوس ، آية ذلك أن « يونو » UNu رئيس وزراء بورما قد قام بنفسه منذ عدة سنوات بترجمة كتاب دبل كارنيجى . « كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر في الناس » ، فذاع الكتاب في رانجون وأصبح أكثر الكتب رواجاً .

وإن الدفء الكثير الذي يشيعه شعب بورما في كل مظهر من مظاهر حياته ، سواء في الدين ، أو السياسة ، أو آداب اللياقة الاجتماعية البسيطة ، ليغض بالمثل على مسرحهم . فثمة لون لذلك من ألوان البشاشة واللطافة يشرق في تصرفاتهم ، حتى في أشد حالاتهم جداً ووقاراً . ففي مسرحيات بورما المقنعة ، على سبيل المثال ، يمثل « رافانا » ، شرير أسطورة الرامايانا ، معاملة الشخصية الفكاهية ، ومهما كان رافانا ، في الخطة الدرامية ، شخصية لثيمة مؤذية ، فإن الممثل الذي يقوم بدوره لابد أن يجعل منه شخصية بهيجة مضحكة ، بل ولينة العريكة لا تؤذى أحداً . وفي « رقصات الأرواح » ، حيث تظهر « النات » nats ، وهي أرواح بورما الطبيعية السبعة والثلاثون القديمة ، التي دامت رغم انتشار البوذية ( وتجرى هذه الرقصات على نفس خطوط رقصات الشيطان في سيلان ) ، نجد معظم العروض هزلياً . وعندما تتسلط الأرواح على النسوة ، فإن أفعالهن تتسم غالباً بالهزل والمجون - ثمة « نات » ( روح ) سكير ، يقدم الويسكى للمتفرجين ، وثمة طفل يمزح مع غيره من الممثلين ، و « نات » آخر يمثل امرأة مفروقة وحقة .

وتتجلى دبابة أخلاق البورميين حتى في التعروب . فبعد انقضاء



الحرب الهجومية التي شنتها بورما على سيام ، فى أواسط القرن الثامن عشر ، وخرجت منها مظفرة ، واستولت على عاصمه سيام ونهبتها ، عاد البورميون من غزوههم وقد أحضروا معهم فرقا كاملة من الممثلين والراقصين الدين وقعوا فى اسرهم ، وعاقبوهم بان جعلوهم يرقصون فى بلاط ملوك بورما . وبورما هى البلد الوحيد فى آسيا - باستثناء القبائل الجبلية وأهل « بورما العليا » المتوحشين - التى تفتقر الى الرقصات الحربية ، والى رقصات السيوف البارعة ، المظورة الأسلوب التى تؤدى فى صورة معارك وهمية ، وتعرض فى سائر أنحاء آسيا بكثرة مفرطة .

ويرجع بعض الأثر الذى يقع فى نفس الزائر الأجنبى حيال المسرح فى بورما ، الى تلك الشعبية التى يضيفها كل الناس من جميع الطبقات على هذه المسرحيات . فتحة عرض من عروض « بووى » يجرى فى الليالى القمرية ، حين يكتمل القمر بدرا ، فى كل مكان ، فى المدن وفى القرى . ويتضمن كل عيد - وبورما بحق بلد الأعياد - عرضا مسرحيا فى مكان قريب من المكان الذى يقام فيه الاحتفال بالعيد . ولايواء الجماهير التى تحتشد لمشاهدة مسرحية حديثة ، او الفرقة على راقصيه المحبوبين ، يقام فى الليلة السابقة للحفل عدد كبير من الأكواخ المسقوفة بالقش والغاب ، تحاط بسياج من خوص النخيل المدموج ، وذلك فى كل حديقة وساحة ، حتى فى الحى التجارى بمدينة رانجون العصرية . ومن الأكواخ الكبيرة الفسيحة ما يتسع لآلف متفرج يجلسون القرفصاء على الأرض او على حصائر مهلهلة من البوص ، او على مقاعد واطئة من الخيش ، توضع على جانب من جوانب الكوخ ، ويرقبون الممثلين وهم يؤدون على منصاتهم الوقتية المبنية من أعواد الغاب . وفى كل هذه العروض ، تحجز ساحة معينة تحاط بحاجز من جبل مشدود ليجلس فيها الكهنة البوذيون ذوو الرؤوس الملوقة ، والاكتاف العارية، والأردية الصفراء ، الذين يقدون لمشاهدة العرض ويستمتعون بما يشهدون بقدر ما يستمتع سائر النظارة من الأفراد العاديين . ونجد بين المتفرجين موظفى الحكومة ، وطلبة الجامعات ، وضيوا أحاب قد أتوا الى الحفل بدعوة من بعض أصدقائهم البورميين من ذوى الثقافة الغربية . وقد يستضيفك أحد الأصدقاء فى داره ، فى الفترات بين ليالى البدر ، فيسليك بعد وجبة العشاء بعرض راقص خاص ، او بأحدى مسرحيات المرائس النادرة التى يقدمها فنان متخصص جاء من فوره الى العاصمة قادمًا من مدينة « مندلاى » فى شمال بورما . وعندما تنجح مسرحية جديدة ، فان الجمهور البورمى النهم لا يطلب

رؤيتها ثانية فحسب ، وإنما يرغب فوق ذلك فى قراءتها . وأعرف مسرحية بيع من طبعها الأولى ما يزيد على عشرين ألف نسخة فى غضون بضعة أسابيع . هذا العدد الكبير من القراء ، فى بلد يصانى مشكلة الأمية ، وقلة الموارد المالية ، يربو على جمهور قراء معظم مسرحيات برودواى أو وست أند .

والى جانب المسرحيات الشعبية القديمة التى تحكى ، وطالما قد حكى قرونا طويلة ، حياة بوذا ، والقوالب الدرامية الراقصة المستعارة من الهند المجاورة أو سيام المتأثرة بالطابع الهندى ، نجد أن أول دراما حقيقية قد ظهرت فى نهاية القرن الثامن عشر . ومع أن تاريخ المسرح الدرامى فى بورما حديث بعض الشيء ، فقد كان هناك اعتبار خاص واحترام ملحوظ للمسرح فى كل أنحاء البلاد . وعندما كان قسم من بورما العليا تحكمه الصين فى القرن التاسع ، كان السفراء البورميون الذين يدخلون بلاط بكين ، يترنمون ببعض الأغنيات ويرقصون رقصات أبجدية يؤدون بها ، بالإيماءات والأوضاع ، أشكالا لطيفة تعبر عن التحية والاحترام . وفى القرن الحادى عشر ، قام ملك من أشد ملوك بورما بأسا برحلة للغزو ، ومضى فى طريقه غربا حتى بلاد الهند نفسها ، فجعل يقيم فى الطريق من موضع لآخر ، تماثيل حجرية تصور موسيقيين وراقصين ، ترمز الى غزواته الموفقة . وعندما عاد حفيده الى شن هذه الغزوات ، ودخل الهند مرة ثانية ، قيل أن هذه التماثيل قد دب فيها الحياة ، وجعلت تتحرك وتغنى ، فأثارت فى نفوس الجند الحنين الى الوطن بألحائها وحركتها .

وفى فجر القرن التاسع عشر أصبحت بورما أول بلد فى العالم يقيم وزارة للمسرح ، كانت أهدافها متنوعة : فعنها ممارسة لون من الرقابة على الشؤون المسرحية الواسعة الأرجاء التى كان يصعب أحيانا السيطرة عليها ، ثم ضمان احترام المسرحيات لقديسة الديانة البوذية ، وأن تصور بلاط الملوك تصويرا صحيحا لا تقا بمكانتهم ، وربما أيضا تنشيط المسرح ، وعلى الأخص مسرح العرائس ، فى تخطيط يتوافق مع أهداف الدولة ويتمشى مع السياسة التى ينتهجها الملك ( على أن الأمور كانت تجرى فى الواقع على منوال مغاير . ذلك أن فتانى مسرح العرائس قد استغلوا رعاية الدولة لهم وفنهم ، فاستخدموا هذا الفن فى الكشف عن المظالم القائمة ، وأعلنوها على لسان عرائسهم بجرأة لم يقدم عليها الممثلون ) .

وفى مطلع القرن العشرين ، أقامت بورما نظام ( النجم ) فى مسرحها ، ونال ثلاثة من الممثلين شهرة فائقة حتى أصبحوا معبودى

الجماهر في طول البلاد وعرضها ، وهم : اونجبالا Aungbala الذي شيعت جنازته فكانت فرصة للمظاهرات التي عبر بها الناس عن مشاعرهم ، ثم « سين كادون » Sein Kadon ، الذي كان يبهـر الأنظار بشبه الخاص الذي يتكون من مئات المصابيح الكهربائية الصغيرة التي كانت تومض وتنطفئ على التوالي في اللحظات الدرامية في مسرحياته ، وأعظم الثلاثة « يوبوسين » U Po Sein الذي استمر يرقص ويمثل حتى توفي في عام ١٩٥٠ . وكان في طبيعة يوبوسين شيء من الشفوذ ، اذا صح هذا الوصف ، ذلك انه لم يكن يطلع ابداعلى خشبة المسرح ، الا ومعه اثنان من قدامى الجنود الانجليز ، يحمل كل منهما بندقيـة ، ويقف الى جاتـه . بيد انه كان مهتما كل الاهتمام برفع الممثل الى مكانة محترمة ، ومن ثم كرس كل جهده لتنفيذ الأعمال الجيدة ، وللاداء الذي يتسم بالأخلاق المثالية — وهي صفات لم يكن الممثلون يتحلون بها في الزمان الماضي . وكانت التبرعات التي يقدمها لآبواب البر لا حد لها . ومن أجل العروض التي نظمها لجمع الأموال لصالح جمعية الصليب الأحمر في غضون الحرب العالمية الأولى ، اعترفت الحكومة اعترافا رسميا بفضلـه ومنحته لقبـا مشرفا . وبفضله سميت أذواق الناس ، واقرت أكبر الهيئات بفنـه ، وتلك نتيجة عظيمة لم يتأت لوزارة المسرح نفسها ان تحصل على مثلها . واليوم يحمل ابنه « كنيث » Kenneth رسالة أبيه ، في أسلوبه الخاص ، ويقدم أجزاء من رقصات غربية ، كذلك الرقصات التي تسمى Ray Bolger-type, booms-a-daisy, taproutines في داخل العرض اليورمي « بووي » والتي أشاعت السرور في نفوس مواطنيه ، كما أثارت الضيق في نفوس معجبيه من الأجانب .

وثمة روابط حرة تجمع بين المسرح والحكومة ، اتصلت حتى وقتنا هذا . ذلك أن الكثير من موظفي الحكومة وأفراد الأسر الكبيرة ذات النفوذ قد جربوا معالجة الكتابة للمسرح ، بل وقام بعضهم أحيانا بالتمثيل فوق خشبة المسرح . وقد أقدم « يـونـو » U Nu رئيس الوزراء ، وهو من الأبطال الوطنيين ، ومن أعقل وأنضج رجال السياسة الذين أنجبتهـم بورما ، على ترجمة أفكاره فوق خشبة المسرح ، فكتب بعض المسرحيات في عدة مناسبات . وقد ألف في فترة شبابه مسرحيات صغيرة بدبـعة جيدة الحكمة تتناول موضوعات متنوعة كمشاكل الزواج والحلول الوفيقة العادلة التي تنتهي إليها ( وتدور أحداها حول موضوع عدم التكافؤ في الزواج من وجهة نظر فرويد ) ، وموضوع الدين . وآخر مسرحية كتبها ، وقد فازت بنجاح بسبب شهرة مؤلفها،

ولمضمونها ، وتسمى « الشعب يشق طريقه » ، ويصف فيها فشل الشيوعية كأداة للحكم في بورما . وفي غضون الجولة التي قام بها « يونو » أخيرا في أمريكا ، احتفى به مسرح « پاسادينا » Pasadena وقدم له عرضا باللغة الانجليزية لمسرحيته الأخيرة .

والعلاقة بين السياسة والمسرح في بورما علاقة تقليدية . والتحفة المسرحية الرائعة « ويزايا » WizaYa بقلم « يوبون نيا » U Pon Nya أشهر كتاب المسرح في بورما ، ومن مواليد بداية القرن التاسع عشر، عمل ذو طابع سياسي . وقد ظهرت هذه المسرحية في عهد حكمت فيه الدساتير طمعا في السلطة . وكان ثمة امير عاصي شكس ، أكد لاتباعه انه قد قوم طبائعه ، وجعل لنفسه نيات طيبة ، بينما كان في حقيقته يسعى لاغتصاب العرش . ولكي يخفى « يوبون » مضمون قصته التي كانت معاصرة لهذه الاحداث ، اخرج مسرحية في سيلان ، عالج فيها عددا من الموضوعات المتصلة بالقصص البوذية الحبيبة الى قلوب الشعوب ، ف أوضح كيف ان مجد سيلان قد قام على كاهل هذا الزعيم الذي استقام حاله وطابت اموره . وحازت المسرحية شعبية كبيرة ، بصفتها مسرحية ، الامر الذي دعم في ذلك الحين فكرة احتمال نجاح الامير في الاستيلاء على زمام الحكم ، ومن ثم اغتيال كل من الامير والكاتب لاشتراكهما في المؤامرة .

ولفظه « بووى » Pwé التي تنصرف الى كل ضروب اللهو المسرحية في بورما ، معناها شيء « معروض » ، وهي المرادف الصحيح للفظه الانجليزية show « عرض » . ويوجد اليوم حوالى ستة انماط مختلفة من البووى الشائعة ، تعرض في جميع انحاء بورما ، ولكنها تتركز كلها في مدينة رانجون الساحلية التي تضم أكبر عدد من سكان المدن ، وأعظم قدر من المال الذي يصرف على وجوه الترف والهو . وأهم ضروب البووى الشائعة « ذات بووى » Zat Pwé ولفظة « ذات » في أصلها هي اللفظة الهندية القديمة « جاتاكا » Jataka التي تطلق على المجموعة الهائلة من القصص والاساطير المتعلقة بحياة بوذا .

ولما كان البوذية اثر حيوى عميق في حياة اهل بورما ، كان لزاما علينا ان نستطرد قليلا في هذا المجال . فقصص « جاتاكا » تتصل عادة بشباب بوذا . فبعد « استنارة » بوذا اعتبر شخصه مقدسا لدرجة اعتبار تصويره ، بالنحت في المعابد او التشخيص على خشبة المسرح ، انتهاكا للحرمة القدسة . ففي الزارات البوذية الكبيرة في « ساتكي » بالهند الوسطى ، على سبيل المثال ، حيث توجد ابدع

أعمال النحت البوذية فى العالم ، نجد البوابات والأسوار الشبكية الغربية الشكل ، والمبنية بالطوب ، تصور تلاميذه تصويرا صادقا جليا ، فى حين أنها تمثل بوذا بفراغات فى الهواء أو بمقاعد خالية أو منصات خاوية . ولا يوجد فى بورما بالمثل أى ممثل يؤدى شخصية بوذا . والمذهب البوذى المتبع فى هذه البلاد صارم فى تعاليمه للدرجة أن الراهب البوذى يعامل بكل حيطة وحذر . ومع ذلك فإن نصوص الرامايانا التى نقلت الى بورما ، اذ تحكى قصة « راما » وتعتبره بوذا المستقبل ، فإنها تصور دقائق حياته فى حرية وأسلوب دنيوى .

ولنعد أدرأجنا الى « زات بووى » . هذه الكلمة تتصرف اليوم ، فى اللغة الدارجة ، الى كل عرض يقدمه المسرح « الكلاسى » ، ويؤديه فريق من الممثلين الذين ينغمسون فى متابعات راقصة طويلة كلما تطورت القصة ، وسمحت لهم أحداثها بالرقص . والمسرح « الكلاسى » مسرح ينتمى الى أصول قديمة ، ويخضع بنقوه لقواعد شكلية دقيقة ، ويتحدد بسياق درامى مرسوم ، ولا يلائم الا الموضوعات التاريخية بصورها المحددة الأسلوب . ومع ذلك ففي هذا النطاق « الكلاسى » مجال يكفى لأن يمارس الفنان قدرته على الخلق ، ويتيح له فوق ذلك شيئا من التجديد ، ولكنه لا يكفى لأن يجعل منه فنانا عصريا فى شعوره وأسلوبه قادرا بذلك على مخالفة الحدود الجمالية المستقرة .

ويبدأ عرض « زات بووى » عادة فى حوالى الساعة التاسعة مساء ويستمر حتى الرابعة صباحا . أما المسرحيات التى تؤلف فى الغالب مع كل دورة تمثيلية جديدة ، فإنها تنحصر فى عصر من العصور القديمة فى تاريخ بورما ، وتتناول الملوك والملكات ، والندماء المخادعين ، ورؤساء الوزارات الذين يدبرون المؤامرات . وثمة مسائل تتعلق بولاية العرش ، والفرار من جنح الظلام الى المخايء المنعزلة فى الغابات ، وبالشخصيات المجهولة ، والزيجات السعيدة ، واسترداد العرش . ويتطلب ببيان المسرحيات عادة مناظر متعاقبة ، كوميدية ، وعاطفية ، وبالمجوسوعها الإجمالى تحول الشخصيات الرئيسية من حالة الوق والهناء ، الى الفقرة والشقاء . أما الخاتمة فإنها تمثل دائما اجتماع الشمل ، وشيوع الفرح والسعد . ومن وقت لآخر تترنم كل شخصية بغناء بيرزجسو المشهد . أما الملابس فإنها رائعة وغريبة ، ويظهر الملوك والإشراف فى أردية من الأطلس برتقالية أو خوخية اللون ، مرسمة بالجوهر ، ومتوجة بأغطية للرأس ذهبية ، مخروطة الشكل ، ويحملون سيوفاً فضية براقة .

ويبدأ الرقص الرئيسى بعد منتصف الليل ، فى حوالى الساعة

الثانية أو الثالثة صباحا . ويطلق على هذا القسم من العرض اسم « ويت - با - ثوا » Huit-Pa-Thwa وهو عبارة عن حركة راقصة شبيهة بالرقصة الثنائية pas-de-deux ( فى رقص الباليه الغربى ) ، يؤدى فيها نجما الفرقة الكبيران المصنوعاتهما الراقصة . عند هذا يعتدل المتفرجون فى جليستهم وينتبهون للعرض . وقد استحدثت فى عروض « ذات بووى » الكثير من التجديدات منذ بداية عهدنا ، الا ان هذه الفرقة الراقصة لم يطرأ عليها أى تعديل . وقد تكون المناسبة التى تجرى فيها الرقصة الثنائية ، حسب العقيدة الدرامية ، احتفالا بقيمة البلاط ، أو حفلة زفاف ، أو فاصلا مستقلا مقطوع الصلة بالموضوع الدرامى ( وبمعدنا تعاود المسرحية ما انقطع من سياقها حتى تبلغ حل عقدها ) . وتعزف فرقة كاملة تستخدم آلات موسيقية بورمية ، عزفا متصلا - فتعلن عن المشهد ، وتوضح انه ببيع أو شحى ، وتحدد منظره ، ان كان فى البلاط ، أو فى غابة ، وتفسر الجو الشائع فى العرض ، ان كان يتسم بالجرأة أو العبث ، وتشيع فى المسرحية جوها العام . وتضاهى الموسيقى اداء كل رقصة بمجموعة متألفة من الاصوات ، تنبض ، وتتذبذب . وتستخدم الفرقة الموسيقية الكاملة التى تضاهى عرض « ذات بووى » حوالى اثنتى عشرة آلة موسيقية مختلفة ، وتسمى « سينج » Saing وتضم اكبر مجموعة من الموسيقيين تعمل فى عرض واحد فى بورما ، وتستخدم زيلوفونات مصنوعة من خشب تلك المنحوت المزخرف ، ولها مفاتيح مصنوعة من نوع خاص من الفاب الرنان ينمو فقط بالقرب من ضفاف الأنهار ، ويقرع عليها بواسطة مطارق من جلد ماعز الشاموا تشبه شاكوش النجار . وقد يكون بها عدد من طبول كبيرة كالأفداح الضخمة ذات أعناق تستقر واقفة على الأرض أو تعلق بسير من الجلد يلف حول كتف العازف الذى يقرعها من الجانب وهى فى مستوى الأرداف . وثمة أبواق من العاج تتدلى منها أقماع فضية تنطبق ، ولا تلتصق ، على فوهة البوق ، حتى يتضخم الصوت . وبالفرة آلات الإيقاع ، فعنها أنابيب من الفاب طول كل منها قدم واحد ، والأنبوبة مشققة على شكل قش المكسنة ، تطلق وتفرق عندما يهزها العازف هزا مرتجا . ويقوم أحد الرجال بخلق مجموعة من صنوج مربعة فى يده اليسرى ، ويصفق فى الوقت ذاته بزوج من الرفوف الصغيرة بحجم الكستبان فى يده اليمنى .

واللذان الموسيقيتان الرئيسيتان فى فرقة « سينج » مزخرفتان باقراط ، وهما متعة للأنظار وللأسماع . وتكون احدهما من دائرة

من إحدى وعشرين طبله صغيرة تتلحرج أنغامها من النغم الواطي الى العالي الحاد . وتضبط أنغام كل طبله بوضع كرة من عجين الارز المندى في وسط الاهاب الذي يغطي الطبله ، وتحفظ هذه الكرة الجلد مشدودة . وتستغرق عملية الضبط ساعة ، تصلح بعدها الطبول للغرف عليها ليلة كاملة ، ولابد من تكرار هذه العملية في كل عرس جديد . وتتماثل طبقة الصوت مع الطبقة التي نعرفها في طبولنا . اما السلم الموسيقى فانه سباعي النغم ، بيد ان نغمتي فا و سي أعلى وادنى ، على التوالي ، من نظيرتيهما في سلمنا الغربي المتزن . وتتنوع عملية ضبط النغم تبعا لكون الموسيقى عصرية او كلاسية ، بيد ان لكل من نوعي الموسيقى وجوها كثيرة من الشبه بموسيقانا الغربية ، ومن ثم لا تبدو لاسماعنا غريبة او قبيحة كل القبح أو الغرابة ، حتى عندما نسمعها لأول مرة . اما الطبول فانها تحاط بصندوق على شكل سياج دائري من صفائح خشبية مرصعة بقطع من مرايا عاكسة براقه . ويجلس العازف في مركز الدائرة على مقعد صغير ، ويدور في مكانه وهو يؤدي على هذه الطبول الأريبيجيو arpeggi المتزوج للأنغام الصاعدة والهابطه ، وفوقه مصباح كبير ذو زجاج مصنفر احمر اللون ، شبيهه بمصابيح الشوارع من الطراز العتيق ، مثبت على حامل خشبي منحوت على هيئة طائر ، وينشر المصباح ضوءه على الفرقة الموسيقية كلها . اما الآلة الموسيقية الرئيسية الثانية فتتكون من عمود يتدلى منه دقان كبيران gongs من معدن ثقيل . ويتشكل الاطار على هيئة حيوان اسطوري ، هو في حقيقته خمسة حيوانات في صورة حيوان واحد - فيبرز من الراس قرون الأيل . وتتجمع حوافر حصان فوق الدقوف التي تتدلى من وسط الاطار ، وتنبط جناحا نسر على جسم الحيوان الشبيه بحية رفيعة وطويلة لها ذيل سمكة . وتبدو الآلة في مجموعها كحيوان التنين النحيل الجسم ، يتدلى من فمه السكائن في أحد اطراف جسمه مصباح احمر مصقول من تلك المصابيح التي تزين شجرة عيد الأيلاد ، ويلتصق بذيله المجدد قطعة كبيرة مكعبة من زجاج احمر باقوتي . ويحدد الرنين العميق المنعكس الصادر من الدقوف النضات الرئيسية للموسيقى ، ويعين القام الاساسي لأنغام الفرقة .

والصوت الذي تصنعه هذه المجموعة من الآلات الموسيقية الغربية الجميلة ، هو ولاشك من أمتع الاصوات في الشرق . وتعتبر الموسيقى البوزمية الثانية في آسيا كلها ، بعد موسيقى اندونيسيا ، من حيث جاذبيتها ، للأذن الأجنبية على الأقل ، وتشترك الموسيقى الاندونيسية ، فضلا عن ذلك ، في مفهومها الأوركستري ، ذلك المفهوم الذي أصبح

جزءا لا غنى عنه من مفهومنا الموسيقى . وان العزف على عدة آلات موسيقية مختلفة فى وقت واحد ليكسب الموسيقى تسيجا وتعقيدا حسيا اصبحا اليوم من لوازم متعتنا . وتشكل ضروب التالف والتوافق التى تنتج من قرع او عزف عدة انغام مختلفة فى وقت واحد ، وبتعبير آخر « الهارمونية » ، لونا من ألوان السحر التى تتميز بها الموسيقى البورمية . والموسيقى الأوركسترية ، قد تكون فى نظر الآسيوى ، بوجه عام ، خليطا أو تشويشا ، وعاقبا يحول دونه والصفا الشفاف الذى يجب أن تكون عليه الحانه وإيقاعاته الأصلية غير الزائفة . أما بالنسبة الى أغلبية أهل بورما ، فان النسيج الكثيف من الموسيقى الأوركسترية هو وحده الخلق بان يبارى ثراء فنونه المسرحية . ففى بعض الأحيان ، تصدح الموسيقى التى تصاحب عرض « زات بووى » بصوت يحاكي خرير المياه ، وفى أحيان أخرى تشبه عن بعد صخب موسيقى الجاز الأمريكية : بطبولا العديدة التى تدق بصوت شديد يصم الأذان أوزانا وسينكوبات تتعرض بعضها مع بعض . وكثيرا ما تبدأ الموسيقى دفعة واحدة بتفجير متزامن من الأصوات ، وكأنها رزمة من لفائف البارود قد انطلقت فجأة ، ثم تخفت حتى تغدو رقيقة فاترة ، وإذا هى تنقلب ثانية الى نبضات مرحة بهيجة لا ضابط لها من أصوات ورنات متباعدة ومتعارضة .



وينهض الرقص البورمي كله تقريبا على عرض « زات بووى » الكلاسي ، أو يقتبس منه ، وهو دائما رقص نشيط وحى ، مصمم بصورة تثير المشاعر وتحرك الوجدان . ويرقص الرجال والنساء معا دائما ، ومن النساء من يروق لهن أن يرقصن رقص الرجال ، والعكس بالعكس . والزرى للجنسين فيه اسراف ، قالتياب مزركشة بالترتر ، ومحلة بنسيج مغلى بلرات من مواد براقة ، على شكل رسوم تمثل تينينات أو طيورا . والألوان اما لامعة اما هادئة تبعا لزواج الراقص . ويستخدم الرجال الألوان الزاهية البهيجة . أما النساء اللواتي غالبا ثيابا فى لونها ظل من لون الخوخ ، أرى أنه من خصائص ومميزات بورما . ويلبس كل من الرجال والنساء « اللونجى » longyi ، وهو عبارة عن ثقبه على هيئة السروال ، تثبت حول الخصر بحزام من فضة أو من البلور صخرى ، وتتدلى حتى الأرض . وتثبت النسوة فى الثقبه حاشية اضافية من الحرير الأبيض ، تجسر على الأرض ، فتعجب القدمين ، وتجعل حركات السير شاقة وخفية . ويرتدى كل من أفراد الجنسين سترة ( بلوذة ) . أما سترة الرجل فانها فضاضة كالجزة



العلوى من البيجامة الصينية ، وأما سترة المرأة فانها تصنع عادة من نسيج شفاف يلتصق تماما بالجسم . وتحيط المرأة بالزهور شعرها الأملس المضموم على شكل مخروط مرتفع فوق الرأس ، ومشبك بدبوس . ويضع الرجال كذلك أزهارا فى القماش الحريرى الرقيق الأصفر أو الأحمر الوردى المثبت فوق الرأس والربوط فى كشكشة عريضة تعمل جانبا فى مظهر براق فيه خلاعة . ويرتدى الراقص فى حلقة كل اذن قطعا من الماس . ويحمل كل من الرجل والمرأة مروحة تطوى وتفرد ، وتشكل عمليات طيها وفردها حركات زخرفية راقصة كاملة .

ويجرى جوهر الرقص البورمي بالصورة الآتية : ففى البداية يترنم الراقص بعبارة قصيرة ، تحدد كلماتها الإيقاع ، ذلك لأن اللغة البورمية لغة موسيقية مضبوطة النغم تزخر بالأصوات الدقيقة ، منها الطويلة ومنها القصيرة . فاذا زيد فى طول احدى الكلمات مثلا ، تمشيا مع أحد الألحان ، كان ذلك فى ذاته حقيقا بأن يغير المعنى . ثم تردد الطبول الإيقاع . وعندما تعزف الفرقة الموسيقية كلها نفس الفقرة ، لحنا وإيقاعا ، ينطلق الراقص مؤديا رقصته . وفى ختام عدد من هذه العبارات التى تشكل فى مجموعها قصيدة شعرية ، تتكرر فيها كل الخطة التى تشمل الفناء ، وقرع الطبول ، والرقص، وعزف الأوركسترا كلها ، تؤدى رقصة ختامية معينة . وفيما يلى انموذج من فقرة راقصة: « فى حجرات القصر / تنتظر السيدة قدوم الملك / حتى مطلع الفجر / ولكن الملك لم يات » . وتقول الخاتمة الرائعة : « انها تحبه حتى نهاية العالم » . وتغتنب الأغنيات أحيانا فى مديح جمال الطبيعة فى الاقليم ، وتشيد بأسرار الغابة ، أو بقدسية مدينة طاهرة . أما الموضوعات فانها لا تخضع لاية قيود ، طالما كانت رومانسية أو شعرية .

ويعتبر رقص بورما من أروع الرقصات الموجودة فى آسيا . فالراقصون يشبون فى الهواء ، ويلون أذرعهم ، ثم ينزلون الى الأرض فى مجموعات من الاتحناءات الخفيفة على الركب ، ويؤدون أحيانا من هذا الوضع القاعد القرفصاء سلسلة من الحركات الروسية المثنية plies ، ويدورون حول أنفسهم على قدم واحدة ، والساق مضبوطة . أما المرأة ، فانها تضرب أحيانا ذيل ثوبها برجلها الى وراء ضربة قوية، وتنفذ يديها خلفا وأماما وكأنها تصارع الهواء ويتسم الراقصون طول مدة الرقص ، ويتفجرون من وقت لآخر ضاحكين فى طيبة من براعتهم المفرطة . ويضحك المؤدون، فى كل من فقرات الرقص والدراما

فى عرض « زات بورى » بقدر ما يضحك المتفرجون . ويجد البورميون متعة قصوى فى مشاهدة المسرح اذا ثبت لهم أن المؤدين يتمتعون هم أيضاً بالأداء . وتؤدى الراقصة أحيانا حركة تختتم بها رقصة ، فتثب بسرعة مذهلة ، ثم تقع مستلقية على ذراعى زميلها المدودتين . ولما كانت حركات الرقص البورمى ذات طبيعة فجائية انطلاقية ، فانها تؤدى فى فترات قوية متفرقة . ومع أن برنامجاً راقصاً ( فى خارج السياق الذى يتضمنه عرض زات بورى ) يستغرق عادة حوالى ساعتين ، فان ثلثى هذا الوقت تقريباً يشغله الرقص الحقيقى . وتتيح فترات التوقف بين العبارات والفواصل التى يملؤها الغناء وترديد الطبول للإيقاع ، فرصة للراقصين يهدئون خلالها ويستجمون من العناء الذى تحملوه .

وضع الانطلاق الأساسى للرقص فى بورما قريب من وضع القرفصاء : فالركبتان تنبسطان بقدر ما يسمح لهما به الثوب «لونجى» ، والأرداف تبرز الى الخلف ، وينسحب تجويف الحوض ، فيتحرك الراقص وكأنه يحوم فوق سطح الأرض تماماً ، ويلتصق العقبان ببعضهما ببعض ، وتنحرف القدمان الى الخارج على شكل حرف V متسع . أما المرفقان فانهما يندفعان خلفاً مع بقائهما لاصقين بالجسم ، فكانهما جناحاً طير مطويان ولا ريش لهما ، وثبتت اليدين عند الوركين والأصابع تشير الى جمهور النظارة . ويتجه وجه الراقص الى أعلى ناظراً الى سقف المسرح . ومع حركة اليد التى لا تمسك الروححة ، يشكل الإبهام مع الأصابع الأخرى المشدودة المتصلة حرف x . وفى ختام كل فقرة راقصة ، تسقط الذراعان فى لين على جانبى الجسم ، ولكن الوجه يظل مرفوعاً الى أعلى .

والرقص الذى يستهل عادة كل عرض ، رقص تحية واحترام ، ينحنى خلالها الراقص واضعاً أنامله كلها مما أمام وجهه ، والروححة تتأرجح فى نطاق حرف V الذى يشكله الإبهامان . وتطرق الأصابع مع عزف الموسيقى فى حين يبقى المثلث الذى يشكله الإبهامان على حاله . ثم تفرق اليدين ، وتلتويان ، وترسمان بالتبادل دوائر تتبدلبد . ويتوجج جسم الراقص بمجموعة من الحركات المقوسة تبدأ من وضعه القرفص حتى يستقيم واقفاً . ويأتى الراقص عدداً من الإيماءات ، فمنها حركة عارضة تشبه حركة غسيل الوجه ، تمر بها اليدين أمام الوجه فى يسر ورشاقة ، دون أى جهد ، ومنها الحركة الختامية التى يؤدى فيها الراقص وثبة فجائية يجرى بعدها صوب جمهور المتفرجين ، ثم

يتوقف ، ويصنف يديه ثلاث مرات ، ثم يتقاطع معصماه وتتدلى يداه .  
فى ارتخاء .

ويتعلم الصبى ( أو الصبية ) المتوسط الذى يبلغ من العمر الثامنة  
وهى السن العادية التى يبدأ عندها تعلم الرقص ( رقصة التحية هذه ،  
ويتقن أداء الخطوات العشر الرئيسية التى تشتمل عليها ، ويستغرق  
منه ذلك حوالى ستة شهور . ويبدأ التمرين بحركات القدمين ، ويتدرج  
الحدث على الأيقاعات برفع قدميه وكأنه يرقم الوحدات الزمنية . ويلى  
ذلك حركات السير ، ثم يضيف فى النهاية إيماءات اليد ، وغير ذلك  
من الحركات الأصعب أداء . وعندما يتدرج الراقصون ، يترنمون  
بضياء ينشط الذاكرة ، ويتمشى مع لحن الموسيقى . وكلمات الغناء  
بسيطة : « هذى الخطوة الأولى ، وهذى الخطوة الثانية ، الخ ...  
وهذا تبديل الأيدى ، وهذا دوران الرأس ، وهذه استدارة الكتف ..  
الخ ... » . وانه لمنظر عجيب ، منظر الفصل وقد اكتمل بصبيات صحاء  
البنية ، هادئين بدرجة تشبه الخمول ، وإذا بهم قد دب الحياة فجأة  
فى أيدائهم ، ولعلت عيونهم ، وطفقوا يغنون بأصوات رفيعة حادة ،  
وهم يثبون ويدورون تبعاً لحركات الرقص البورمية النشيطة الملحة  
التي لا تفتقر .

أما المجال العاطفى للرقص البورمي فإنه محدود . وليس فى الإمكان  
تمثيل الحزن تمثيلاً صادقاً . ويقول البورميون أنه ليس فى وسع الإنسان  
أن يرقص إذا كان حزينا . ولا يتيح الشجن ، حقيقياً كان أم مصطنعاً أية  
فرصة مناسبة للرقص . وهناك مع ذلك بعض الفقرات الفنية التى يفترض  
فيها بكاء بعض الأمرات ، أو التى تجرى كلماتها بالعبارة التالية : « زوجتى  
العزيرة ، أن حيناً قصير الأمد » . وهنا يجرى الرقص أكثر انشاقاً ،  
وتعزف الموسيقى إبطاً من المعتاد ، وتدلّق الطبول على مهل ، وينحرك  
الراقص فى شيء من التحفظ الذى يناقض طبيعة الرقص البورمي .  
يبد أن هذه الفقرات تشكل فواصل من الهدوء ، تؤدى بعدها فقرات  
راقصة أكثر احتواءً للعنصر الدرامى من ذى قبل . أما فيما يختص  
بالحب ، ومطاردة الغرام ، فيتجلى أوضح مثل له فى تلك الوئجة  
الختامية التى يلقى فيها المحب نفسه فى أحضان حبيبته ، فى نهاية حركة  
راقصة نشيطة ومتألفة بصفة خاصة .

وترجع الصنعة الفنية المطورة الأسلوب فى الرقص ، وما يقترن بها  
من تقاليد مصطلح عليها الى حد ما ، الى تأثير المرائس . فكثير من فقرات  
الرقص ليست إلا محاكاة لمشى المرائس ، تلك المشية الجامدة الرتجة .

ولا ريب ان القفزات الطائفة التي يؤديها الراقصون بكثرة مفرطة ، تنتمي منطقيا الى جركات العرائس الملقة بخيوط ، والتي يمكن بهذه الوسيلة ابقاؤها في الهواء ابد الابدين ، اكثر مما تنتمي الى طبيعة جسم الانسان .

ومجمل القول ان الرقص في بورما يتشكل من « ديناميات » الاوضاع اما رقصنا الغربي فانه في الغالب حركة محملة بالمعاني ، او ترجمة تعبيرية للأصوات الموسيقية . والرقص البورمي الى ذلك مجموعة من الابداعات ، تتحدد بالمتعة الجمالية التي تتولد منها . وتنحصر صفتها العاطفية في اثارة حالة التمجيد وحدها . اما العناصر التخطيطية والتصويرية الخاصة بالرقص الوصفي فلا وجود لها في الرقص البورمي . وهذا الرقص لا يلقى اى عيب على ذهن المتفرج ، لحسن الحظ ، فليس على المتفرج الا ان يقدر مايشهده من براعة في الأداء ، وتائق فنى حرفي .

و « آئين بووى Anyein Pwé » صورة مختصرة من « زات بووى » . وتتكون الفرقة التي تؤديها من اربعة أشخاص : راقصين ومهرجين . وللعنصر الهزلي مجال فسيح في جميع مسرحيات بورما ، مسائرا في ذلك ولا ريب طبيعة الشعب البورمي . ففى ثانيا عرض « زات بووى » تظهر مجموعة الممثلين الهزليين ، دون اعتبار للقصة ، مرتدين ازياءهم الشعبية ، ومتنكرين فى اشكال مضحكة ، بحواجب وخدود بيضاء ، ويقع حمراء وخطوط سوداء حول العينين ، فيطلقون الدعابات التي لا هدف لها ، ولا صلة لها غالبا بالعقدة الروائية ، ويسلون المتفرجين بحركات تهريجية يستخلمون فيها عصيا مشقوقة . ويستخلص « آئين بووى » هذا العصر المحبب الى الناس ، ويقرنه بفواصل الرقص ويبلور المزيج فى عرض مسائى قصير .

اما عرض « بين بووى Yein Pwé » فانه صورة مركبة من عنصرى الرقص والدراما ، تقوم على أساس الموضوعات الدينية ذات المعاني المجازية عادة . والعرض مسهب ومعقد ، ويتطلب فرقة كبيرة تضم ممثلين أغلبهم من الهواة . ويستلزم تقديم هذا العرض استعدادات كبيرة محكمة ، ولذلك فانه لايجرى الا فى الأعياد الدينية المقدسة الهامة وامام كبار الموظفين والأعيان . والعرض فى الواقع يشبه المهرجان .

و « يوشيم بووى Youshim Uwé » ، او يوكشى بووى Yokthe Pwé تعبران شائعان ينصرفان الى عرض العرائس التي تشتهر بها بورما . ومن المسلم به ان « زات بووى » ومشتقاته الحالية تدين بالشيء الكثير لمسرحيات العرائس ، من حيث حركاتها النوعية ، وموضوعاتها ، واساليبها . وفى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، كانت مسرحيات

العرائس شائعة بدرجة كبيرة ، ومن أجل هذا حظيت باهتمام خاص من جانب وزارة المسرح . على أنه قد اتضح أن العرائس لم تكن أكثر استجابة وإذمانا لتدخل الدولة وسلطانها من الممثلين الأحياء ، ومن ثم أقل نجما ، واحتل مكانها بالضرورة الممثلون الآدميون . ولا يوجد في الوقت الحاضر إلا شخص واحد من سلالات لاعبي مسرح العرائس ، التي كانت في الماضي كثيرة الفروع ، ويعيش هذا اللاعب القديم في هدوء وسكينة في مدينة مندلاي ، ويقدم عروضاً في المناسبات ، ويأتي قليلا إلى وانجون ، العاصمة حيث تستأجر خدماته في عروض مسائية . وأنه ليشيع سحرا عجيبا في عرائسه التي يبلغ طول كل منها من قدمين إلى ثلاثة ، وكأنه ينفخ الحياة في صورتها . ويضفي المفعي الوحيد والأوركسترا الصغيرة التي تصحب عرائسه ، على العرض الذي يقدمه جوا من الألفة شبيها بجو « الصالون » ، يجعله مثيلا لحفلات موسيقى الحجرة . ولما كانت العرائس قد حرمت من تشجيع الشعب منذ سنتين طويلة ، فإنها احتفظت بمزية واحدة ، ذلك أن الفنان المسن قد استطاع أن يركز جهده في تطوير وتهذيب فكرته الخاصة عن الفن دون التقيد بمراعاة الجمهور الذي لا يمتنع دائما بدوق فني رفيع المستوى .

وثمة نمط آخر من أنماط « بووي » البورمية يسمى « نات بووي » Nat Pwé أي « رقصة الأرواح » . ويمكن تنظيم عروض هذه الرقصة نظير أجر يناهز ثلاثين دولار ، ويستغرق العرض ساعات قليلة تبدأ من أخريات المساء ويمتد إلى ما بعد منتصف الليل . ولا تقدم هذه العروض إلا في الأيام السعيدة الطالع حسب التقديرات الفلكية ( ويشتمل كل شهر على عدد من هذه الأيام ) . على أن رقصات الأرواح تقام بكثرة خلال احتفالات العام البورمي الجديد في ليلة البدر في شهر أبريل ، « وتقابل عيد الفصح عندنا » . ولم تزل هذه الرقصات تحمل الكثير من أوجه الشبه البارزة بينها وبين رقص الشيطان في سيلان ، على الرغم من اختلاف النوعين في الأسلوب . وتقترب هذه الرقصات بالأرواح التي كان معظمها معروفا عند سكان بورما الأوائل قبل مجيء البوذية ، وهي في جوهرها شعائر لطرد الأرواح ، وقد تنقلب رقصات تلبس فيها الأرواح الراقصين ، حسب الظروف وهوية الوسيط . وتستخدم رقصة الأرواح في بورما ، على خلاف رقص سيلان ، كطريقة للحدس والتخمين ، في لحظة من لحظات العرض ، فتوقد شمعة ، وبعضها الوسيط ، وللحاضر عند هذا أن يلقي أي سؤال يسأل له ، والفروض أن الجواب الذي يكشف عنه الشمع صحيح . وتدور أغلب الأسئلة التي يلقيها البورميون حول موضوع الحب : ( « أي فتاة أتزوج ؟ » وتأتي الإجابة في الكثير من الأحيان

مهمة : « الفتاة التي سوف تكتب لك خطابا في ظرف أسبوع » . على أن المقامرة ، وهى عادة متفشية فى بورما ، تكاد تكون عادة قومية ، تشغل هى الأخرى اهتمام جمهور النظارة الذى يشهد رقصة الأرواح . ومن الأسئلة فى هذا المجال : « أى حصان أراهن عليه غدا ؟ » وقد سمعت مرة الإجابة التالية : « ليس الحصان الذى تفكر فيه ، وإنما الحصان الآخر »

وتحتاج رقصة الأرواح ، مثل نظيرتها فى سيلان ، الى عدد من الملحقات ، ومجموعة من المؤدين ، فيقام هيكل كبير من الغاب وأوراق النخيل عند اطراف الساحة التى يقام عليها العرض ، وتقدس طيه الى ارتفاع كبير الكثير من القلائس « وثمة قلنسوة لكل روح من السبعة والثلاثين روحا التى تفشى بورما » ، وثمار جوز الهند الصغيرة ، والموز ، وعطايا من الأزهار ، وجوز التانبول (١) ، وقطع من القماش ، وبيض ، وتفاع ، وزجاجات خمر ( رغم تحريم الديانة البوذية تعاطى المشروبات الروحية ) . وتجتمع الفرقة الموسيقية عند الطرف المقابل من الساحة ، فى حين يتولى الوسطاء ، وهم عادة يضع نساء عجائز وزوج من الشيوخ اعداد وتنظيم الهيكل ، ويتجولون فى الساحة أو يجلسون ويدخنون أو يتجاذبون الحديث مع المتفرجين الذين يبدؤون فى التجمع حول الساحة حالما يسمعون قرع الطبول .

ويبدأ العرض الحقيقى عندما ينادى قائد الأوركسترا ، وهو الذى يرق الطبول الدائرية المتوجة النغم قائلا : « نات بووى ، نات بووى » . ويتبع ذلك مقدمة موسيقية . ويخلع الراقصون ثيابهم البيضاء الناصعة التى تدل على مهنة الوسيط ، ويلبسون ملابس الأرواح ذات الألوان والزخرفة البهيجة . ويجرى خلال العرض عدة تغييرات للملابس تتم فى تتابع سريع ، اذ لابد من تهدئة جميع الأرواح السبعة والثلاثين خلال عرض مسائى ، عن طريق تقمص الوسطاء لتلك الأرواح . ولا تزيد بعض هذه التغييرات عن مجرد ارتداء قلنسوة أخرى ، أو لصق اعداد من اعشاب عطرية خلف الاذان ، أو احاطة الخصر بقطعة من قماش مخطط ، فى حين تستلزم بعض التغييرات الأخرى أن تستبدل بالثياب الداخلى والخارجية ثياب غيرها . ويجب أن يصحب كل اداء تمهيدى للرقص بعض الثمائن التى يقدم بها آيات الولاء والتبجيل للأرواح التى يفترض أنها تسكن الهيكل . ويضم الوسطاء ايديهم اعلى رؤوسهم ويتهلون وسط البخور المشتعل ، ويطبق عليهم تلموهم ماء مقدس .

(١) نبات من الفصيلة الفلقية يخفون ورقه - وهو اليقطين الهندى .

وعندما يبدأ الرقص ، يشرع المؤدون فى الوثب والهرولة فى أرجاء الساحة والتلويح بأيديهم فى الهواء . وعندما تمسكهم الأرواح ، يقفون فى موضع واحد وهم يرتعدون . ويتمثل كل روح فى هيئة معينة ، فيتخذ أحد الأرواح هيئة طفل ، وتبدأ الوسيطة التى تقوم بهذا الدور فى الجرى حول الساحة ، وتقف أمام أحد المتفرجين وتسأله صائحة : « اليس وشاحى جميلا ؟ ألا يعجبك ؟ » أو تقول : « أنا بنت ملك ، أرقص برقة » ، وتأخذ بعض البيض من الهيكل وتحملها متزنة حتى تقف على راحة يدها . فإذا بدأ البيض يميل حتى يكاد يسقط ، نفخت فيه ، فيستقيم فى مكانه . ثم توزع البيض على بعض المتفرجين هدية لهم من الروح ، ثم تضى الوسيطة لنفسها أغنية تقول فيها : « هذه الطفلة تحب البيض المسلوق ، وتحب أيضا الموز ، والأرز النقى المسلوق ، فالأرواح كلها نباتية » . ويتمثل روح آخر فى الكرم مجسدا ، فيخطف من الهيكل قطعا من القماش ويمزقها أنصافا ، ويقذفها الى بعض المتفرجين ، وأحيانا الى أعضاء الفرقة الموسيقية ( وفى ختام العرض تقسم هذه الهدايا التى تلقى على أعضاء الفرقة الموسيقية بين جميع المشتركين فى الرقصة ) .

وأحيانا يتسربل أحد الوسطاء الذكور بثوب امرأة كوسيلة لإغراء إحدى الأرواح من الإناث . ويحدث من وقت لآخر ، حين يدور الراقصون ويدومون ، وأحدى أيديهم ممتدة أماما ، واليد الأخرى خلفا ، أن يندمجوا ويروحوا فى شبه غيبوبة . فإذا بدأت حالة التقمص تتجاوز حد الاعتدال ، أو بدأ الراقصون يترنحون ويتعثرون ، أسرع أحد الأتباع برشه بالماء المقدس ، وجعلهم يستنشقون البخور حتى يرجعهم الى حالتهم الطبيعية

وكانت زقصات الأرواح هذه ، على حد قول البورمين ، عنصرا ديموقراطيا فى الأيام الخالية التى حكم فيها ملوك طفافة ، ذلك أنه إذا وقع وسيط فى حالة انجذاب روحى ، ووقع على أحد الحاضرين ثم نسب إليه بعض الصفات الإلهية ، كان على الجميع ومنهم الملك نفسه أن يحترم هذا الشخص ، ويستمع الى نصائحه .

وثمة قسم من أقسام رقصة الأرواح ، يسمى « تون بيون » Ton Byon ، مثير للمشاعر بصفة خاصة ، ويحتوى على عناصر درامية تنابعية الى جانب الرقص ، ويمثل استشهاده صبيين ، تتلخص قصتهما فى أن أحد ملوك بورما منذ حوالي ألف سنة ، كان يستعد للأغارة على الصين . ولكى يؤكد نجاح مغامرته ، أصدر أمره بتشديد « باجودا » (١)

(١) شيد هينى أو صينى .

ضخمة ، والزام كل الاهالى الذكور ان يسهموا فى هذا البناء الجبار فيقيم كل منهم طوبة واحدة . وكان فى هذا العهد أسرة معروفة تقيم اما بورمية وابا هنديا وولدين جميلين . وتنفيذا لامر الملك بعث الوالدان ومعهما الطوب الذى يمثل مساهمتها فى البناء . وفى الطريق انشغل الصبيان باللعب ففسيا الرسالة التى كلفا بانجازها ، ومن ثم استحقا القصص واعلما صلبا . وتأثر البورميون كثيرا من اجل هذا الحادث حتى انهم رفعوا الصبيين الى مصاف الالهة ، واعتبروهما من « النات » اى الأرواح .

وتعرض هذه الرقصة اول مائعرض مايتصل بين الأم وولديها من محبة واخلاص ، ثم لعب الولدين ، وأخيرا وداعهما عند اقتيادهما الى الصلب ، فتظهر الأم وقد شدت على رأسها قطعة قماش مائونة ومزركشة بزخارف ذهبية ، وهى تبارك ولديها وتعطى كل منهما ريشة طاووس ، ثم تطعمهما الوجبة الأخيرة . ويتناول الصبيان أخيرا بعض اغصان السرخس ، ويحييان والدتهما ، ويمضيان فى سبيلهما الى المصير المحتوم . . اما القسم الخاص برقصة الأرواح فانهم يؤثر للغاية فى نفوس البورميين الذين يعتبرونه من الحرمات المقدسة . وقد أخرجت حديثا شركة سينمائية رواية تدور حول هذه القصة . وفى حين كانت أجهزة التصوير السينمائى تسجل الفيلم داخل الاستوديو ، عرضت رقصة الأرواح بكامل اجزائها فى الهواء الطلق ، للتأكد من عدم المساس بالمشاعر نتيجة اخراج القصة فى أسلوب ذئبوى .

وبعد أن يتم ظهور الأرواح السبعة والثلاثين ، وينتهى تمثيلها كلها بالرقص والايماء ، تقوم الخاتمة الكبيرة فى صورة عرض طقسى لجمع المزيد من النقود ، فيحضر الوسطاء قدرا خرافية على شكل ديك مغطى بورقة ذهبية ، ويطوفون بها حول الساحة ، فيضع بعض المتفرجين عملات وأوراقا نقدية فى القدر ، ثم يلوح الوسيط بالقدر فى الهواء وتعزف الفرقة الموسيقية عزفا نشيطا ، وتظاهر الوسيط برمى القدر ، ولكنه يعرض القدر ( فى صورة الديك ) ثابتة على النظارة ، فإذا النقود التى كانت بها قد اختفت ( واعتقد أن بداخل القدر قاعا كاذبا ) . وتكرر هذه العملية حتى يجتمع قدر كاف من المال لارضاء الأرواح . وينتهى رقص الأرواح ، فلا يعرض بعد ذلك الا فى عيد أول السنة التالية ، أو اذا دعت للحاجة الى سؤال القوى الدينية الشديدة القدم ، العظيمة النفوذ ، أو استرضائها .

وأحدث اشكال « بوى » المطورة فى بورما هو « بيا زات » Pya Zat اى المسرحية الحديثة ، ويشتمل عادة على مسرحيات فكاهية ( وليس ثمة



مسرحيات تراجيدية حقيقية ، حتى في المسرح الكلاسي . وإذا ذهب يوما الى مسرح « وين وين » Win Win في رانجون ، وهو دار التمثيل الحقيقية المنتظمة الوحيدة في بورما التي تعمل كل ليلة طول السنة ، فانك سوف تشهد في الغالب عرضا مسرحية من مسرحيات « بيازات » وقد تلقى المسرح الحديث في بورما ، في غضون الاحتلال الياباني ، حافزا خارجيا خاصا . نفى هذا العهد ، امتنع عرض الافلام السينمائية فيما خلا اليابانية منها ، ولم تستورد مسرحيات من أوروبا أو أمريكا . وشرع البورميون الذين لا يفلحون ابدا على امرهم في كتابة مسرحياتهم البديلة من المسرحيات الأجنبية ، واخراجها وعرضها في اسلوب عصري وواقعي بقدر ما تسمح لهم به طبائعهم . ولم تضعف بعد شعبية هذه المسرحيات الحديثة منذ الحرب الماضية ، ولو أنه يتضح من عدد جمهور النظارة الذين يشهدون هذه المسرحيات انها لا يمكن أن تنتزع المحبة والدفء اللذين تتمتع بهما المسرحيات التاريخية والكلاسيكية من قلوب الناس . ولعل أهم وامتع مظاهر المسرحيات الحديثة في نظر الأجنبي هو الوهبة والكفاءة التمثيلية اللتان تتجليان في هذه المسرحيات . وعلى الرغم من التقاليد القديمة ، والمزيج من الغناء والرقص والدراما والعرائس ، الذي يتضمنه المسرح البورمي ، فثمة استعداد فطري للفنون المسرحية يبرز جليا في أهل بورما ، في صورة أدراك شعبي لقن التمثيل بأسلوبه الغربي ، ويزداد جلاء في البورميين ، - على ما أرى - ، عنه في الغربيين . وهذا الأمر يبدو عجيبا في نظرنا ، نحن الغربيين ، الذين نعتبر المسرح الحديث تراثا حقيقيا يلائم طبيعتنا . وتفسير هذه الظاهرة أنه لبس ثمة بورمي يمكن أن يفلت من تأثير مسرحه ، وأن مجرد تعرض الممثل في بورما لمسرحيات بورمي منذ نعومة أظفاره ، بكل ما في نصوص هذه المسرحيات الكلاسيكية من تعقيد شديد صارم ، يؤهل الممثل لفنة ويرسخ أقدامه في تكنيك الحركة بصورة تنقص الممثل في الغرب .



وتنقسم بورما من الوجهتين الجغرافية والسلالية الى بورما « العليا » و « السفلى » . وتنتمي عروض - بورمي - الى بورما « السفلى » ، وهي سهولة الجنوب الخصبة . أما بورما - العليا - فانها تتكون من اقليم كثير التلال والجبال ، يسكنه اقوام من اجناس متفرقة ، تعرف بالشان والشين والكاشين والناجا . ولعل أهم هذه الاجناس هم الشان الذين يعيشون في ولايات « شان » التي تتمتع بمناظر طبيعية تعد من ادروع المناظر في العالم ، ويعد أهلها من أحسن الشعوب لطفًا ودماءً .

والشانيون يشبهون الصينيين أو المغول في مظهرهم أكثر من البورميين الأصليين سكان السهول ، ويختلفون بالتالي في رقصاتهم وأزيائهم عن مواطنهم الجنوبيين الأقرب شيها بالهند . ولا يوجد في الاقليم الشمالى أية دراما ، والرقص به ليس متطورا بدرجة الرقص فى مندلاى أو رانجون ، والآلات الموسيقية بسيطة للغاية ، لاتتعدى الطبول ، والدفوف النحاسية ( الجونج ) ، والصنوج - ومع ذلك فهناك لون خاص من الانارة فى عروض الرقص بهذه المنطقة .

ويجرى أحسن عرض لرقص «شان» فى مناسبة اقامة مهرجان أو فى زمن الحصاد حين تشترك قرى برمتها فى اقامة حفل واحد كبير . على أنه من الممكن أن يشهد الانسان فى « تونجى » عاصمة ولايات شان مشهدا استعراضيا ممتازا يمثل مختلف رقصات الاقليم . ويؤدى هذه العروض بعض الطلبة أو المدرسين أو السكان الذين يتخذون الرقص هواية لهم . وتهتم جمعية « شان » الأدبية ، وعلى رأسها مديرها الكفاء الدكتور « بانان » برعاية وتشجيع جميع الفنون الشعبية الخاصة بأهل «شان» ، ويمكن التعويل على هذه الجمعية فى تنظيم عرض خاص للزائر . . ومن بين المولعين بالرقص ، التحمسين له ، من سكان « تونجى » ، يبرز « ثين مونج » Thein Maung ، وهو شاب وسيم فى مستهل الثلاثينات من عمره ، ويعتبر أبقرهم وأقدرهم فى الرقص . وكل الراقصين فى بورما العليا هواة ، فليس فيها فنون حرفية بالوصف الذى نعرفه . بيد أن مواهب « ثين مونج » تجعله مميذا عن سواه . وتبرز الامكانيات التى للرقص فى هذه المنطقة ، اذا ما انتزع من بيئته الطبيعية ، وطور فى خطوط حرفية خلاقة .

وتنقسم رقصات بورما العليا على وجه العموم ، الى ثلاث مجموعات: رقصات « احتفالية » ، ورقصات تحاكي الحيوانات ، وأخرى تصور القتال . أما الرقصات الاحتفالية فانها بسيطة ، تتلخص فى تجمع ومسير صبيان وقتيات القرى الذين يمشون فى صف واحد ، ويشكلون دوائر وأقواسا ، ويغنون وهم يحركون أيديهم وأذرعهم ببعض الإيماءات ، ويشنون كلاما من اصبعى الإبهام والسبابة عادة ، فتتشكل منهما دائرة . وعلى أصوات الطبول والدفوف الشجية التى ترتفع فى هواء الليل البارد ، يعضى الراقصون طويلا فى أداء رقصاتهم الرشيفة اللينة .

أما رقصات « الحيوان » فانها اشد من الأخرى تعقيدا ، وتؤدى عادة بلاس كاملة على شكل الحيوان الذى تصوره الرقصت سواء كان حصانا طائرا ، أو عصفورا ، أو « ياك » ( بقر طويل الشعر يعيش فى أواسط

آسيا ) أو الكينارا ( وهو مخلوق نصف آدمي ونصف طائر ) • ويقلد الراقص حركات الحيوان بدقة وبصورة أقرب ما تكون الى الطبيعة . فاذا كان يمثل طائرا فانه يجعل على قدم واحدة ، وينقر بجناحه في طعام وهوى ، ويرفع رأسه ، ويبرز رقبته ، ويصلح ريشه بمتقاره ، ويدور حول نفسه في دلال ، ويرفع صوته يحاكى به صراخ الطير . وتغفو هذه الرقصة حين يؤديها « ثين مونج » مثلا ، أكثر من مجرد تصوير آدمي متع لظواهر حيوانية ، وتكسب تألغا منتظما وتدفقا عاطفيا منطقيا . ويربط « ثين » حركات الرقص في تتابع متصل رشيق ، بل ويتيح للمشاهد ان يتابع قصته البسيطة البدائية . فالحيوان جوعان ، يبحث عن غذاء حتى يجده ، ثم ينشد رفيقا ، فهو يتدال ويتغزل ويظهر مفاته . على أن موسم الحب والغزل لم يكن بعد ، ومن ثم يخرج وهو يرتجف غيظا وكندا لفشله وخيبة أمله . وتراه يدور ويملا الساحة بحركاته وإيماءاته التي تحاكى الحيوان ، ويمثل القصة ، اذا اختار لعرضه قصة . . والرقص عرض تمثيلي ، بيد أن « ثين » يستطيع بقدرته وبراعته الفنية ان يجعله تصويرا متقنا وحساسا . ويتيح العرض مجالا للتفكه بل وللتبذل بقى مقدور الراقص . ان يسخر من الحيوان ، ويستغل غباوته ، ويجعل مظاهره الغريبة تبدو مضحكة أو سمجة أو خرقاء . ويرى البورمي سمات من سمات الفكاهة في كل شخص يتخذ شكل الحيوان ويقلد حركات وإيماءات مخلوق أقل منه شأنا . ويستطيع الراقص أيضا أن يعرض عليك رصانة الحيوان ويملا نفسك غيرة من هدوئه السلمي وهيبته .

ولرقصات الحيوان أهمية خاصة عند الدارسين . ويجدر بنا أن نثريث قليلا ونستطرد عند هذه النقطة . فهذه الرقصات نجدها في المناطق الجبلية بعيدا عن المدن ، وعلى الأخص بين السكان الأصليين المنعزلين عن غيرهم ، والذين يوجد جيوب من أمثالهم في جميع بقاع آسيا . ويؤكد العلماء النظرية التي تقول ان الحيوان هو مصدر كل الرقصات ، وان الانسان البدائي كان يرقب الحيوانات المحيطة به ، فجعل يرقص مقلدا حركاتها الشبيهة بالرقص . وهناك بالطبع علاقة وثيقة بين حياة الحيوان والإنسان في مناطق الغابات . وثمة خطوة اجتماعية صغيرة جلية تفصل بين حالة مراقبة الحيوان وبين حالة اتخاذهم ميمودا . وجاء الدين ، واتصل بالفنون ، فأملد هذه الرقصات الحيوانية بديعة وحافظ جديد . وتتخذ رقصة الحيوان باعنا أكبر لكيانها . في المناطق التي يزداد فيها اهتمام الناس بنوع معين من الحيوان ، اما لأنه يشكل تهديدا لحياتهم « كالنمر » أو لأنه مصدر نفع لهم ( كالنسر الذي يخلصهم من النفاية والفضلات ) أو لأن حياة الانسان تعتمد عليه بصورة ما . من ذلك أننا نجد رقصات

الأسد في أفريقيا ، ورقصات الدب بين عشائر الإناس Ainus في شمال اليابان ( وهم يشربون الدم ويتكون اللحم ) ، وكذا ورقصات « المهر » في سومبا باندونيسيا ( وهي جزيرة صادرتها الوحيدة سلالة خاصة من الخيول الفظيلة الجسم ) . وتؤدي مثل هذه الرقصات فرضين متباينين : أما تهدئة الروح الشريرة التي تسكن جسم الحيوان وتدفعه الى ازعاج الناس ، وإما شكر الآلهة من أجل الخير الذي يسديه الحيوان لجماعة البشر . ولم يزل الحيوان ممثلا حتى في أرقى الأنماط الراقصة في آسيا وأكثرها تطورا ، وفي أكثر دور التمثيل سفسطة .

ومهما عمق وبق تفسير العلة في وجود هذه الرقصات ، فإنها مع ذلك تظهر في بعض الأحيان لأن العقدة الدرامية أو القصة تشير الى بعض الحيوان وتتطلب خصائصه المميزة ، كالقردة في الرامايانا . وقد تضيف رقصات الحيوان الى المسرح مجرد متعة جمالية خاصة ، وهذا في اعتقادي هو أصدق مظهر لرقصات الحيوان . فالمسرح لا يستكمل مقوماته بالعناصر الأدبية فحسب . وقد يبدو تمثيل الحيوان في المسرح في نظر الكثير من الغربيين فكرة صبيانية ، إلا أنه يحرك فينا بالفعل لونا من الاستجابة العاطفية ، وهي استجابة ممتعة . ومهما كانت فكرة تمثيل الحيوان فكرة توارثناها عن أسلافنا ، أو فكرة بدائية ، أو مقترنة بطبائنا ، فإن كل ذلك يبدو خارج الموضوع الأصلي . فإذا كان دور البجعة مثلاً ، في بالية بحيرة البجع ، ساذجا ، أو الدب في بالية بتروشكا مضحكا ، إلا أننا ، نحن المتفرجين ، نتمتع بقدر جزيل من العاطفة الفياضة ، ومن ثم تتحرك في نفوسنا ، عند مشاهدة أداء هذه الحيوانات ، استجابة صادقة تختلف عن البواعث الأصلية . ويبدو المذهب الواقعي والطبيعي أو مذهب الأمر الواقع في نظر الأسوي متحيزا إذا تغاضى عن الجوهر الجمالي الذي ينبثق من تمثيل الحيوان .

ورقصصة « لي كا » Li Ka ( ومعناها الحرفي رقصة القتال ، ولكنها تترجم أحيانا بعبارة : الهجوم والدفاع ) التي تنتمي الى ولايات « شان » ، وهي أكثر رقصات هذه الولايات تنظيما وتنسيقا ، وهي في أساسها لون من التدريب أو الاستعداد للمعركة الحقيقية ، ومبدؤها « الجنس المنطقي » : « إذا كنت ترقص فانت أهل لأن تقاتل ، وإذا كان إني مقدورك أن تقاتل ، فإني أستطيع بالتالي أن ترقص » . وينفرد الرجال برقصات « لي كا » القتالية ، ويؤدونها وهم عراة الأبدان إلا من زوج من السراويل القصيرة . وليس القصد من هذا التجرد من الثياب إتاحة الحرية لحركة الجسم ، أو استعراض قوة عضلات الراقص ، وإنما عرض ما قد نقش على جسمه من وشوم ذات أشكال نباتية تنبسط

فتحيط بالجسم فى ثبات وجلاء من منطقة الخصر حتى فوق الركبتين تماما . وقد حدث ذات مرة ، خلال أحد عروض رقص « شان » فى «تونجى» ، ان دنا أحد الراقصين الشبان من جمهور النظارة واعتذر لهم من عدم وجود وشم على جسمه ، قائلا انه لم يجمع مايكفى من المال لوشم جسمه وشما لاقا . ومع ان هذه العادة تتلاشى بالتدريج ، الا ان الغلبية العظمى من رجال « شان » ما فتئوا يتباهون بوشومهم ويعتبرونها رمزا للرجولة وقوة البأس . ولا ريب ان عملية تغطية القسم الحروى لجسم الانسان بالوشم مؤلمة للغاية ، لا يخفف منها استخدام الأفيون الذى يبيحه المجتمع فى هذا الصعيد من العالم ، فانه ليس الا مخدرا جزئيا .

وتسمى اولى رقصات القتال الاستهلاية رقصة « اليد الطليقة » . وتبدأ الرقصة بقيضتى اليدين مرفوعتين امام الصدر ، والابهامان متجهان الى اعلى . ثم يشرع الودى فى ضرب الهواء بيديه الفارقتين ، فيقدم رجلا ويؤخر الأخرى ، وهو لا يستقر على حال ، ويدور حول نفسه . . وينكص فجأة على عقبه ، ويسدد لكلمات فى الهواء الى اعداء خياليين . و يلتوى الراقص حول نفسه ، ثم يقع على الأرض ، ويقعد القرفصاء . واذا به يشب الى اعلى ، وكأنه قد فك رجليه ودفع بهما جسمه . ثم يعاود حركاته النشيطة اليقظة التى يجس بها الهواء . ويتمشى الرقص دوما مع سرعة وابقاع الموسيقى التى تتغير من وقت لآخر تبعا للإشارات التى يصدرها الطبال أو الراقص .

وثانى رقصات القتال هى « رقصة السيف » . وفى هذه الرقصة يدبر الراقص سيفين لامعين حادى النصل حول جسمه بسرعة خاطفة فوق رأسه ، وبالقرب من عنقه وحول ركبته . وثمة خطبورة حقيقية يتعرض لها الراقص اذا أخطأ فى تقديره لحركة أو اضطرب فى حسابه للزمن ، فانه قد يصلم اذنه أو يجرح ركبته . أما الراقص البتدى القليل الثقة فى نفسه ، فانه يتدرب وسيفاه بعيدان عن جسمه . وكلما ازداد خبرة وحكمة ، قرب السيفيين أكثر فأكثر من جسمه . وأما الراقص التقدير ، فانه حين ترتفع حرارة الرقص ، يكاد سيفاه أن يكشطا جلده ، ويدوان وكأنهما ينزلقان على سطح جسمه .

وأما رقصة القتال الثالثة فهى « رقصة النار » ، وفيها يربط طرفا قضيب بلقائف سمكية من القطن ، وتغمسان فى الكيروسين ، ثم تشعلان ويدبر الراقص القضيب بين يديه ، مثلما يفعل لاعب العصا الذى يتقدم الفرقة الموسيقية السائرة ، ويمرر القضيب بين رجليه ، وفوق رأسه ،

ويدينه بالتدرج من جسمه ، الى ان يتناثر فوقه شرار النار . ويرمى  
اخيرا القضيبي في الهواء ثم يلقفه ، والقضيبي لم يزل يدور كالصواريخ  
في يده . وتعتقد الرقصة اكثر من هذا حين يقوم اثنان من الراقصين ،  
وفي يدي كل منهما قضيبان مشتملان ، فيمثلان قتالا وهما ، فينحنيان  
ويروغان من الخدع والهجمات ، ويقفزان جانبا للافلات من الطعنات  
النارية التي يوجهها كل منهما الى خصمه .



وان استجابة بورما التي لاحد لها لفنسون الرقص في الشمال ،  
وتمتعها الحر الطليق بعروض « بوى » المسرحية في الجنوب ، امر يخطب  
لب كل غربي اعتاد الجلوس في الجو الهادي في قاعات المسارح الغربية ،  
وقليل من بلاد العالم ما يمتلك مسرحا فيه بهجة مثل ما في مسرح بورما ،  
وقليل منها ما يقدم مثل هذا العدد من المتع الدرامية والراقصة الاصيلية  
التي تقدمها بورما ، على صغر مساحتها الجغرافية . ولقد مر بمسرح  
بورما دائما وبطبيعة الحال فترات من العلو وفترات من الانهيار . ولكننا  
سعداء اليوم اذ نجد بورما تمر باحدى فترات السامقة ، وعندها العشرات  
من الممثلين والراقصين والموسيقيين الأكفاء ، والحكومة الجديدة ، شأنها  
شان غيرها من حكومات الدول الآسيوية ، قد اعتلت هذه الموجة من  
الحماسة التي تتأجج في نفوس الشعب ، وراحت تشجع نمو وتطوير  
فنون البلد . ففي عام ١٩٥٣ ، أنشأ اتحاد بورما الثقافي ( ويتمتع بسلطة  
تكاد تضارع سلطة الوزارة ) ادارة «للفنون الجميلة والموسيقى» في منداي  
العاصمة الثقافية القديمة لبورما ، ومقر بعض من اشهر الحكومات الملكية  
التي حكمت البلد . وتتولى هذه الادارة اختيار طلبة من جميع أنحاء  
بورما يدرسون الرقص والموسيقى فقط ، وتدفع لكل منهم في الشهر  
حوالي عشرة دولارات . ويلتحق الطلبة بمعهد ليلى حر لمباشرة دراساتهم  
المنتظمة . ويضم هؤلاء الطلبة مبنى واحد يتكون من طابقين ، يدرسون  
به كل شيء ، من العزف على الأوتار الرقيقة رقة الخيوط الحربية ،  
والمشدودة على « هارب » يورمي في شكل البجعة ، ويصدر منها صوت  
خافت لاتكاد تسمعه الأذن ، الى التدريب على أكثر حركات الرقص التي  
ابتدعتها بورما تعقيدا وصعوبة . وتضم هذه الادارة اليوم حوالي مائة  
طالب ، يزداد عددهم باطراد . ومن الفسر تقدير النتيجة التي سوف  
ينتهي اليها مثل هذا الجمع الكبير من المؤدين المتخصصين المؤهلين . وهناك  
امر اكيد : ذلك ان فنون بورما الشعبية المسرحية سوف تفيض قلما في  
طريقها وتنمو وتنتشر ، ولن يتأني لقوة في الوجود ان تسحق الفنون  
البديعة التي يمتلكها هذا القطر السعيد ، اللهم الا اذا نزلت بها ويلات تفوق  
ويلات الحروب ومحن القنابل او حل بها مستقبل مضطرب مجهول .

## ٤ تايلاند

مهما قيل عن تايلاند ، أو « سيام » كما كانت تسمى قبلا ، فلا بد من التسليم فى نهاية المقال بأنها بلد ناضج من الوجهة الجمالية . ففضلا عن الرقص الفاخر ، والمقدرة التمثيلية التى يتمتع بها شعب تايلاند ، ومستوى البلد فى الانتاج الفنى الذى يتميز بأنه حرقى أكثر منه شعبى أو مجرد هواية ، فان طلاوة الرقص والدراما ، وسهولة الحصول عليهما ، والشعور القوى بالحماية التى تحيط بكل منهما ، كل ذلك يجعل هذا البلد من أكثر أقطار آسيا اشباعا للنفس المتعطشة الى الفنون المسرحية . ولا يعنى هذا أننا لانجد فيه موزعا للطن أو النقد اذا ما امننا النظر ودققنا الملاحظة . . وتايلاند ليس فيها ماهو قديم موغل فى القدم ، ولا ماهو عظيم كل العظمة - ففي اليابان مسرح افضل من مسرحها ، وفى اندونيسيا رقص ابداع من رقصها ، والهند أكثر أصالة فى فنونها - ومع ذلك فان تايلاند تعرض امام الزائر وطالب العلم والمعرفة ثوبا قشيبا فاتنا من النتاج المسرحى ، وعلى الأخص فى بانجوك العاصمة . ويضاف الى ذلك لون من الجاذبية السيامية الخاصة يشيع فى كل أنحاء البلد ، يؤثر فى كل السياح الذين يفدون اليه ، حتى من كان منهم قليل الاحتفاء والمبالاة بما يصادف ، ويحمل المقيمين من الأجانب ، فى لين ورفق ، على حب البلد .

وأول حديث تسمعه عن تايلاند ، وينطبع فى نفسك بمجرد وصولك اليها، هو أن البلد صغير، وغنى ، وانه لم يحكمه أبدا أى مستعمر أجنبى . وهذه الظروف التى ترتبط بعضها ببعض ، ارتباطا عرضيا ، بمعامل الصدقة والواقع ، قد أنتجت شعبا سليم الطوية ، هانىء العيش ، وغير معقد الطبيعة . ومهما وقع الإنسان على عيوب فى طبيعة هذا الشعب ،

او ظن انه قد اكتشف فيهم بعض النقائص ، مثل كونهم سطحيين ، او انهم يقتبسون اعمال غيرهم من الشعوب ، او انهم انتهازيون ، فلم يزل هناك مع ذلك سناء يضيء كل ما يتصل بهم ، وكل مظهر يبسونه بمشيتهم .

ومن ابداع مظاهر المسرح في تايلاند ، مظهر ارتياد الناس لدور التمثيل في بانجوك ، وما يتسم به من ملائمة ومرونة في الاساليب ، ولو ان هذا امر يتعلق بالعادات الاجتماعية . فالبرامج يعلن عنها في كل مكان ، من الصحف التي تصدر باللغة الانجليزية ، الى ردهات الفنادق . ويمكن شراء التذاكر من اماكن بيعها في المسارح ، او على نواصي الشوارع ، او مكاتب الفنادق . وتطبع ملخصات العروض المسرحية باللغة الانجليزية . وقد صدرت اخيرا مجموعة صغيرة من المؤلفات الادبية التفسيرية النفيسة في الرقص والدراما ، تباع في كل المكاتب . وتخصص معظم الكتب المصنفة لارشاد السياح اكثر من ثلث صفحاتها لموضوع الرقص وحده . ويتباهى اهل تايلاند برقصهم ومسرحهم لدرجة ان اى مقال في الرقص او الدراما ينشر في الخارج سرعان ما تتخاطفه الايدي وتطبع في الصحف المحلية كبرهان على عظمة شعب تايلاند . واهم من كل ذلك ان السيامى الودود يبدل كل ما في طوقه ليرافق الزائر الاجنبى الى المسرح ، ويشرح له كل ما يرى ، ويحمله على الاعتقاد بان فنون بلده رائعة . وتلك ظاهرة تفيد الزائر الاجنبى ، وتيسر له اموره ، وتؤثر في آرائه وتقديراته ، الامر الذى يتيح له مواصلة الجهد في سبيل تفهم قارة اسيا ، التى قد تبدو غامضة عمرة الفهم .

وبانجوك مدينة رجة الجنب ، تتشكل من عناصر متعددة . وافراد الشعب آسيويون دون ريب ، يبشرتهم السمراء ، وقامتهم الربعة ، وسحتنهم المغولية ، ولكنهم ينتمون الى سلالة تمتزج فيها عناصر متعددة ، فهم اضعف شبا باللاويين من سكان جنوب شرقى اسيا ، كما انهم يختلفون قليلا عن الصينيين الاصليين . ويفصح مظهر المدينة عن قدر كبير من العناصر المستوردة والتكيفة والمنمجة . وتزخر بانجوك بالتماثيل الصينية التى تنهض وسط معابدها ( الوات ) wats الهندية الطراز ، والفنية بالزخارف المفرطة . وتكسو المزارات البوذية فى المدينة قطع من الخزف والزجاج المصنوع فى الخارج . اما ملابس الرقص الكلاسى فانها مقتبسة من الزى البرتغالى ، من حيث احتوائها على انواع من التغطية والاسطوانات المعدنية . ويرتدى كل السائرين فى الشوارع ، على وجه التقريب ، ملابس غريبة مختلفة الطرز ، وقد يبدو الاجنبى الذى يرتدى وشاحا او ربطة عنق ( تايبوك ) سيامى المظهر اكثر من السياميين انفسهم



... وتنطلق في شارع « راجدامنيرن » وهو شارع الملاهي ، السيارات الأمريكية الحديثة الفاخرة ، ملأه أمام الصفوف المترامية من العمارات الجديدة العصرية ، وتكاد تصطدم بمربات الركوب الصغيرة البالية التي يعلوها الصعداء ، والتي يجرها آدميون ، ويمتلئها أغلبية سكان بانجوك .

وتاييلاند بلد التغيير والتبديل . وقد شق شوارع من أهم شوارع بانجوك خصيصا في مناسبة اقامة معرض دولي بالمدينة . وعندما عقد بالمدينة مؤتمر منظمة جنوب شرق آسيا SEATO احضرت نافورات من ألمانيا بطريق الجو ، وفي الليل تلالاات المدينة برشاش الماء المضاء بأنوار ملونة . وتقلب السياسة كذلك بكل سهولة ، من ذلك التحول الكلي من التحالف مع اليابان ، وإعلان الحرب على أمريكا ، الى الحكومة الحالية التي تساندها أمريكا . وتغير تاييلاند أيضا في الحقل الفني . ففي عام ١٩٤٩ ، وقد زرت بانجوك لأول مرة ، كان ثمة حركة مسرحية حديثة نشيطة تجرى في قاعات فاخرة تتألق بالوان ذهبية وقرمزية ، وتزدان بتماثيل آلهة لها رؤوس فيلة تبرز على واجهة منصة المسرح . أما اليوم فان هذه الدور لا تعرض الا الأفلام السينمائية ، وقد توقفت الحركة المسرحية الحديثة . والأمر العجيب ان كل هذه المرونة في الشؤون الساللية والثقافية والسياسية والفنية ليست دليلا على ضعف الشعب أو تذبذب طباعه ، وإنما هي - على ما يبدو لي - آية للعبقرية السياسية . وأن الميل للتغيير ، والرغبة فيه ، المتأصلين في نفوس الشعب ، يجعلانه شديدا العزم ، شجاعا ، في المضمار الفني الذي اتحدث عنه في هذا الباب . ولعل هذه السجية ، وانعدام الصلابة في خلق الشعب هما الأمران اللذان يجعلان من تاييلاند بلدا يفهمه الأمريكي أو الأوروبي كل الفهم ، أكثر من أي بلد آخر في آسيا .

ولم تتضح القوة الكامنة في الأمة خلال فترات السيطرة السياسية والثقافية التي كانت تبسطها في الماضي الدول المجاورة تحسب ، ولكن تاييلاند اليوم ، فوق ذلك ، بلد من اصح البلاد ثقافيا . فالأساليب المسرحية تولد في بانجوك ، وما أن ينقضى عام واحد حتى يشعر الناس بوجودها في كمبروديا ، ولاوس ، وفيتنام ، وملايو ، وأندونيسيا ، بل وفي يورما . وأروع مثل لهذه الظاهرة رقصة «رامبونج» Rambong ، وهي من ابتكارات تاييلاند ، وبعض مما أسهمت به في الرقص الحديث ، شاعت في البلاد المجاورة بقدر ما شاعت في تاييلاند نفسها ، وتشكل نشاطا لا غنى عنه في جميع دور الرقص في جنوب شرق آسيا . ورامبونج ، بايجاز ، رقصة يمارسها الجنسان في قاعات الرقص ، دون تمييز ، ويؤديها في لروقة مكشوفة للهواء الطلق ، فتيات المراقص ، ومعهن رجال يدفنن رسما

نعينا للرقص . ويرقص الرجل والمرأة معا ، ويدوران حول الساحة ، وهما يلوحان بأذرعهما وأيديهما في أشكال دائرية ، وأقدامهما تتداخل بعضها بين بعض ، ولكن أجسامهما لا تتلامس أبدا ، والمرأة هي التي توجه حركة الرقص ، وتحدد سيرها ونمطها ، ويتبعها الرجل ، ولو أنه هو الذى اختارها شريكة له فى الرقص . وتعرف أوركسترا غريبة الأسلوب ايقاع « الجاز » المنتظم الخطو الخاص برقصة رامبوج ، وهو ايقاع لا يتنوع اطلاقا مهما اختلف اللحن . وفى معظم قاعات الرقص الموجودة حاليا فى جنوب شرق آسيا ، تزاول رقصة الرامبوج ، فيمتلى المضمار بأزواج من الراقصين الذين يتمايلون ، غير متلاصقين ، ويؤدون ايماءات الرقص السيامية . وسوف تصل هذه البدعة قريبا على الأرجح الى الفيليبين . وقد زار فيتنام أخيرا بعض الفيليبين ، فاستهواهم رقصة رامبوج ، فنقلوها الى مجتمع « مانىلا » أولا ، حيث يحتمل كثيرا أن تنتشر هناك .

وإذا كانت تابلاند قد استعارت فنونها الراقصة فى الماضى من الهند والبلاد المجاورة لها ، فانها سددت الى حد ما ، فى السنين الأخيرة ، بعض هذا الدين الدولى عن طريق رقصة رامبوج . وهناك أسباب لما تتمتع به هذه الرقصة من شعبية كبيرة . فرامبوج تشبع حاجة اجتماعية . . فهي رقصة سهلة ، ويستطيع كل انسان أن يزاولها . وقد حلت محل الرقصات الشعبية العتيقة التى بدأت تفقد رونقها وطلاوتها عند الآسيويين العصريين بسبب سداحتها . وتتخذ رامبوج ذريعة لاجتماع الرجال والنساء معا فى علانية . وقد ملأت الفراغ الذى نشأ فى ضروب اللهو بسبب أقول الرقص الكلاسى بوجه عام . ولعل أهم أسباب شعبية هذه الرقصة ، هو أنها تستجيب الى مطلب التطبع بالأساليب الغربية الذى ولدته الضغوط والتأثيرات التى تباشرها أمريكا وأوروبا . ومع ذلك فهي لا تمس الشعور الفطرى بالتواضع ، والانفصال بين الجنسين ، الذى يشكل طبيعة بارزة عند الآسيويين الموقرين ، ومبدأ من مبادئهم الاجتماعية الراسخة . وقد تكون أغاني رامبوج حالة شاردة ، ورقصها بدائيا ، ومع ذلك فهي لم تبرح وسيلة مستغرفة لتمضية الأمسيات ، اما بالاشتراك فى ادائها أو الفرجة عليها . فاذا شئنا أن نجرب بعض المقارنة ، فانا قد نقول ان رامبوج ، بالنسبة الى جنوب شرق آسيا ، أشبه شئ بما كانت عليه رقصة jitterbug « جيتربج » فى أمريكا ، فكلتا الرقصتين بديعتان وبهيجتان ، ليس لكونهما وسيلة شعبية لتزجية الوقت فحسب ، وانما أيضا لقيمتها فى داخل الأطار الإجمالى الذى يضم تلك المحاولات التى يقوم بها الناس دائما فى جميع انحاء العالم للشعور على حركات

وهيئات جديدة لجسم الإنسان . ولا ريب أن أهل تايلاند يستحقون كل تقدير وثناء على هذا اللون الجديد من المتعة .



### السرحدات الرافضة

عندما تطرق لفظة « رقصة » مسامح أحد « التايين » ينشق في ذهنه شيان في وقت واحد : « خون » Khon ، و « لاکون » Lakon ، وينتمى كل منهما الى ما يعبر عنه بشيء كثير من الوضوح بعبارة « الرقص والدراما الكلاسية » .

ويوصف خون أحيانا بأنه « مسرحية مقنعة » أو « إيمائية مقنعة » ويعطى هذا الوصف فكرة علمة عنه ، اذا أضفنا الى المضمون الغربي لهذه المبارات فقرات جزیلة من الرقص والموسيقى والغناء . والخون أقدم نمط مسرحي لم يزل يشاهد في تايلاند ، وهو غنى بذكريات من صلاته القديمة بالهند . ومع أن الكائاكالي الهندية ، بالصورة التي تعرض بها اليوم ، ليست قديمة أو جامدة لم ينلها تفسیر بدرجة خون ، فإن العلاقة بين النوعين واضحة . فالخون يستخدم الأقنعة ، في حين أن الكائاكالي التي كانت تستخدمها في يوم من الأيام ، قد استبدلت بها ضربا من التنكر شبيها بالأقنعة . والمؤدون صامتون ، وينشد كل الحوار مجموعة من المغنين الجانبيين الذين يجلسون ومعهم الآلات المصاحبة التي تعزفها الفرقة الموسيقية . ويتضمن النوعان لغة إيمائية ( مودرا ) mudras تفسر الحركة وتقوم مقام الحديث الفكري . وينفرد الرجال بأداء كلا النوعين . وكان هذان النمطان الى عهد قريب مشمولين برعاية الملوك والأمراء .

ويطلب على نصوص « خون » البناء اللغوي السنسكريتي . على أن الأجنبي الذي يلم أقل المام بنطق اللغة السيامية ويعرف القليل من اللغة السنسكريتية ، يستطيع مع ذلك أن يتتبع فحوى القصة . وقد نقلت كل موضوعات « خون » من الرامايانا التي يسميها السياميون «راماكيان» Rama Kian ، أي « شهرة راما » رغم أن تايلاند بوذية ، شديدة التمسك ببوذيها ، منذ عدة قرون . وقد تم التوفيق في تايلاند بين الملمحة الهندية الدينية ، والعقيدة البوذية ، بصورة بارعة ذكية . ويرى التاي في الرامايانا ، أول ما يرى ، قصة بسيطة ، شبيهة بقصص الجنيات ، وبعضا من تقاليده غير الدينية . وجدير بالتنويه في هذا الشأن أن العناصر الدينية في الرامايانا قد أهملت في المسرح ، أما الأحداث

التي تعرض بكثرة فهي اختطاف سينا ( وتنطق «سيدا» باللغة السيامية ) ومعارك الحيوان ، والمآثرات التي تدور حول راقانا الذي يسمونه « توساكان » ( وهي كلمة سنسكريتية تعني : ذو العشر رقاب ) . والمفزي العام الذي يستخلصه التايون من الرامايانا ، على نقيض « تأليه راما » الذي هو المضمون الإجمالي للملحمة في الهند ، هو كما يقول أحد مفسري الأشعار انه « حتى الحيوانات الدنيا ( مثل هانومان ، وجيش القردة الذي يتبعه وحاشية من اللبنة ) ، تساعد بطبيعتها كل من كان الحق في جانبه ، بل ان الأخ يتخلى عن أخيه المخطئ ( فهانومان وأخوه كانا في جانبيين متضادين في المعركة التي جرت ضد راقانا ) » .

و « خون » في جوهره فن الإشراف ، وكان قاصرا على سراي الملك ، والقليل من العروض النادرة التي كانت تنظم في الهواء الطلق من أجل الترفيه عن الشعب حتى عام ١٩٣٢ . وفي ذلك الأوان وقع أول انقلاب في الحكم ، من تلك الانقلابات التي اشتهرت بها تايلاند ، فجرد الملك من سلطاته ، وتحول البلد الى ملكية دستورية ، وتخلي البلاط عن الكثير من مظاهر الأبهة وضروب الإشراف ، الشيء الذي انعكس على عروض « خون » . وكان الملوك حتى ذلك الحين ، يجدون متعة خاصة في الفنون .

وقام راما الأول ( ١٧٣٦ - ١٨٠٩ ) أول ملوك الأسرة الحاكمة بطرد البورمين الذين احتلوا تايلاند ، وأقام عاصمته الجديدة في بانجوك في عام ١٧٨٢ . على أنه وجد في وسط كل هذه المشاغل وقتا كافيا لعمل أول ترجمة حديثة للرامايانا باللغة السيامية . وكتب ابنه راما الثاني ( ١٧٦٧ - ١٨٣٤ ) عددا من المسرحيات ، لم يزل بعضها يتجدد عرضه من وقت لآخر ، فمنها ترجمة لقصة « كرى تونغ Krai Thong » ، وهي قصة شعبية عن رجل عامي يفوز ببنت ابنه أحد الأثرياء من أصحاب الملايين بعد أن قتل ملك التاماسيح الذي كان قد خطفها وحملها الى موطنه في قاع البحر . وكثيرا ما يوصف عهد ولاية الملك راما السادس الطويل الأمد الذي اتصل من عام ١٨٨٠ حتى عام ١٩٢٥ بالعصر الذهبي للمسرح . ففي غضون هذه الحقبة ، كتب الملك عددا كبيرا من المسرحيات المختلفة الانماط ، بعضها بالانجليزية ، وبعضها الآخر بالفرنسية ، وكانت هاتان اللغتان من المواد الجارية التي يتعلمها ملوك آسيا في ذلك الحين ، وشمل بحمايته عروض « خون » في بسطة وسخاء . وهذا الملك هو صاحب الفضل في ابداع ماعرف باسم « خون بانداساكتي » Khon Bandasakti أي « خون النبيل » ، وقد تعلمه كل أفراد الأسرة المالكة من الرجال ، بل ورقصوه علنا . وكانت هذه المسرحيات

تعرض ، بطبيعة الحال ، فى مناسبات خاصة ، كبعض من الأعمال الطيبة التى تهدف الى رفاهية الشعب ، ويخصص عائدها لأعمال البر والإحسان . وقد صدم « خون النبيل » هذا مشاعر أفراد الشعب المحافظين على تقاليدهم ، إلا أنه كان فى الوقت ذاته ردا على الحركة الديوقراطية التى كانت تتغلغل فى جميع أنحاء . وكان هذا العرض يوضح للناس أن الأشراف إنما هم أفراد من البشر مثل غيرهم ، وأنهم يجدون متعتهم فى كل ضروب اللهو المنتشرة فى جميع أنحاء البلاد . وبالإضافة الى الأداء الذى كان رجال الحاشية يقومون به بأنفسهم ( وكان هؤلاء الأشراف يمارسون الفن جهارا حتى يستطيعوا دراسته وتعلقه ) ، فإنهم كانوا ينظمون فرقا تمثيلية خاصة بهم ، تعمل فى قصورهم لتلهيتهم ، ويعرضون بها على الناس آيات عظمتهم وسؤددهم . ولا يوجد اليوم ، على ما أعرف ، من أفراد الأسرة المالكة من يستطيع الانفاق على فرقة خاصة بمن الراقصين ، سوى الأمير « بهانو - فان - بوكالا » Bhanu-Phan-Yukala . أما الملك ، فليس عنده أية فرقة من هذا القبيل .

ولم تزل عادة إقامة عروض خون التى يؤديها الأشراف أمام جمهور الشعب جارية ، مع أن فرق « خون الملكية » قد انحلت رسميا . وقد يحدث لك فى غضون أقامتك فى بانجوك أن ترى إعلانا عن إقامة عرض خون من هذا القبيل . وقد نظم أحد هذه العروض فى عام ١٩٥٤ بقصد جمع الأموال اللازمة لبناء جناح جديد فى أحد المستشفيات المحلية بالمدينة ، وذكر فى الإعلان عنه أنه « مشمول برعاية جلالة الملك السامية » . أما المؤدون فكانوا « بعض النبلاء من بلاط الملك الذين تدربوا على الرقص الكلاسي فى عهد الملك الراحل راما السادس » . . وجرى العرض فى المسرح الكبير المكشوف والساحة المحيطة به فى « سوان امبارا » بالقرب من قاعة العرش المرمية . وبدأ العرض ، فى ليلة صافية من ليالى بانجوك ، تتلأأ فى سماءها النجوم ، والملك جالس وحده على أريكة حربية مزركشة ، والملكة على مسافة مناسبة خلفه ، وقد انتشر باقى الحاضرين على هيئة مروحة خلف الملكة . وكانت المسرحية التى اختيرت لهذا العرض فقرة مقتبسة من الرامايانا ، وهى من أقوى فقرات الملحمة ، ويتطلب اخراجها أكبر مجموعة من الشخصيات عرفت فى جميع عروض خون ، وعنوانها « هانومان يحطم دفاع ماياراب » ، وتحكى قصة هانومان ، اذ أقامه أخو راما قائدا للجيش وعهد اليه بمهمة اقتياد راما من الجحيم السفلى الذى كان جيسا فيه بفعل السحر الذى أمر به رافانا . وكان المسرح الذى شيد خصيصا لهذا العرض مرتفعا بدرجة غير عادية حتى لقد كان فى مقدور الناس فى الشوارع خارج أبواب وجدران القصر أن

يروا ما يجري فوق خشبة المسرح ، حتى من مسافة بعيدة . وبينت المنصة بين شجرتين عاليتين . وقلمت مصابيح كبيرة وهاجة على جانبي المكان ، تصب على الساحة أضواءها الشبيهة بنور القمر الساطع . ونمة منصة أخرى أقل ارتفاعا من منصة المسرح ، وإلى يمينها ، يجلس عليها الفرصاء مجموعة من عشرين موسيقيا ومغنيا ، وأمامهم الآلات الموسيقية الخاصة بالقصر الملكي وهي منحوتة في أشكال معقدة ، ومطلية بلون الماهوجني العميق ، ومطعمة بالصدف ، وقلما كانت تستخدم في القصر .

وبدا العرض بمقدمة موسيقية أدتها فرقة « بيفات » Piphat التى تستخدم زيلوفونات متصلص ، وأبواقا من خشب البقم تصدح ، وتصوت بنغم كالشخير ، وطبولا تدق بصوت كصفق الطائر بجناحيه ، أو قرع المخشخشات . وبرز حوالى اثني عشر راقصا يرتدون ثيابا تلمع بالترتر والأزرار الفضية . أما متراتهم ذات الأكام الطويلة والمصنوعة من القطيفة والحريز الموج ، واللاصقة تماما بأبدانهم لدرجة أنها تخط على جسم كل راقص قبل بدء كل عرض ، فانها راحت تصل وتتألق بالعديد من الألوان الزاهية التى تتجاوب مع ألوان السراويل الحريرية التى تصل إلى الركبتين ، وتلتف حول الساقين ، وتنحشر فيما بينهما ، فى شكل أنيق ، وتنعقد خلفا فى حزام فضى . وعلى الكتفين تتساق كتافيات فضية تنقوس إلى أعلى كالطنف المتصلة بسقف المعابد الهندية « باجودا » . وكان وجه أخى رامما المستدير مكسوا بمسحوق أبيض كالطباشير ، وعليه خط أحمر رفيع يحدد الشفتين ، وعلى رأسه تاج ذهبى حلزوني الشكل ، تتدلى منه شراريب من نبات الخبازي الحمراء والياسمين الأبيض تصل إلى صدغيه . أما الشخصوس الأخرى فانها ترتدى أقنعة تستقر بإحكام على الرأس كلها ، ولكل قناع لون يختلف عن غيره ، فمنها البرتقالى ، والأخضر ، والأسود ، وغير ذلك من الألوان والظلال الفاتحة الزاهية . أما القناع الأبيض ، بياض الموتى ، الذى يلبسه هانومان « القرد الأبيض » ، فانه يتواءم مع ثوبه الفضى المقرز ، ويجعله متميزا عن غيره من الشخصيات .

وعندما تكشفت ملامح القصة ، راح المنشدون فى الفرقة الموسيقية يملنون فى أسلوب « خون » التقليدى اسم كل شخصية ، فيقولون مثلا : « لاکشمانا ( أخو رام ) يملن .. » أو « هانومان يتحدث » حتى يستطيع المتفرجون أن يتعرفوا على كل شخصية تبدأ فى الأداء والحركة . ثم يغمرون نغمة أصواتهم ، وترنمون بالأحاديث الفردية الخاصة بكل شخصية تظهر على المنصة ، وذلك فى جمل قصيرة ورتيبة ولكنها عذبة . أما الممثل فانه يوضح معنى كل عبارة بإيماءات وحركات ياتىها ، ببطء فى

البداية ، ثم يكررها بسرعة متزايدة . وفى حين يقوم أحد الممثلين بأداء دوره ، يبقى الآخرون جامدين ، كما يحدث فى الكانكاالى ( وهذا التقليد لا يراعى بأكمله فى مشاهد انجب أو الحرب ) .

وتتكون اجزاء الموسيقى الأوركستريّة ، كما هو الحال فى جميع المسرحيات السياميّة ، من فواصل خاصّة شبيهة بالموسيقى العرسيّة ، وهى فواصل تعبيرية وتفسيرية ، ليس لأنها تعبر عن المشاعر فى الدراما بأسلوب صحيح أو يحاكى الأصل ، وإنما لأن سرعة الأداء والتوقيع قد اتفق العرف ، بصورة تعسفية ، على اتصالهما بالمناسبة التى تصحبهما . وهذه الفقرات الموسيقية ثابتة ومحددة بدقة ، وعلى كل هواة المسرح ان يلعبوا بها كل الامام . وهى تعبر عن مواقف وانفعالات معينة ، كمشاهد الخروج والدخول ، والدموع ، والمعارك ، وماشابه ذلك . وتعتبر ثلاث من هذه الفقرات مقدسة الى اليوم : فمنها فقرة تعبر عن السفاد ( اما الفعل الذى يجرى على خشبة المسرح فانه لا يجاوز حركة يد تداعب أو تربت ) ومنها فقرة تصاحب عملا من أعمال السحر ، أو تلاوة عبارات سرية من تلك التى تستخدم فى التعاويذ ، ثم تأليف موسيقى خاص يؤدى حينما يجتمع الراقصون الأوائل فى احتفال ينتظم لتسمية فرد من الأفراد ، أو منع أحد الراقصين الاكفاء لقبا مسرحيا أعلى . وعند عزف هذه الفواصل المقدسة ، يؤدى العلماء الموجودون بين جمهور النظارة ، وكذا جميع الأشخاص المتحرسين بأنظمة الرقص ، واجب التحية والتبجيل ، فيضون أيديهم أمام وجوههم ، والإبهامان أمام الأنف ، فى حركة تفصح عن التقدير لفن الموسيقى القدس .

ويجعل بنا التريث عند هذه النقطة ، وشرح هذه الموسيقى البهيجة بصفة خاصة شرحا موجزا . فالموسيقى السياميّة تستخدم السلم القوى « الدياتونى » كما نفعل نحن الغربيين ، بيد أن ضبط الانغام يختلف عما عندنا . فالطبقة (الأوكتاف) مقسمة الى سبع انقسام كاملة (أبعاد طنينيّة) متساوية الأبعاد بعضها عن بعض . ودرجة اللحن راقية ، وليست مخففة كما فى موسيقانا ، وتبدو لأول وهلة ناشزة ورقيقة لخلوها من كل شد وتوتر بين الانغام المتساوية الأبعاد . اما النغمتان الرابعة والسابعة من السلم الموسيقى فانهما لا تستخدمان عادة ، الأمر الذى يطبع اللحن بسمة الفراغ والخمود . ولكى تغطي الموسيقى هذا الفراغ وذلك الخمود ، فانها تجرى دون أن يعتربها شيء من التقوية والتنشيط . فالصوت دائما مرتفع فى اعتدال . وتستمر الجملة الموسيقية من بدايتها حتى ختامها ، على سرعة واحدة ، لا تزيد ولا تنقص .

وتبدأ الألعاب النارية فى مسرحية « خون » التى اصفها فى هذه

السلطان ، عندما يكون « هانومان » وحده على خشبة المسرح . فبعد أن يؤدي بعض الأفعال النمطية ، كالتدحرج على الأرض ، وحك جلده الذي ياكله القمل ، واللعب على المنصة كما تلعب القرد ، ينطلق في رحلته المفعمة بالمخاطر الى عالم الجحيم السفلى . وتجرى محاولات لايفانه في الطريق ، فتنة ساحر يقيم في وجهه بعض العوائق : اولها فيل ضخم الجسد ، رمادي اللون ، يمثل رجلا ، يشكل اولهما القدمين الاماميتين وثانيهما القدمين الخلفيتين ، يطلع من تحت خشبة المسرح ، ويمرح امام المتفرجين . ويصارع هانومان الفيل فيصرعه بيديه المجردتين من اى سلاح . ثم يدوى انفجار بارودى ، وتشتمل الصخرة القائمة على أحد جانبي المسرح ، فترفع منها السنة اللهب الذي يصنعه بعض عمال المسرح بشرائط حريرية لامعة يحركون الهواء حولها . ويرفع هانومان بقوة وجبروت صخرة كبيرة مستديرة مصنوعة من ورق مقوى مضغوط ويلقيها على النار ليخمدوها ويعقب ذلك قطع من الناموس الكبير الحجم المصنوع من الورق ، في حجم الغراب ، يسحب على طول سلك معلق أعلى المسرح ومشدود بين الشجرتين . ويهاجم الناموس هانومان ، ولكنه يطرد بعضه ، ويسحق البعض الآخر بيديه . ويصل هانومان اخيرا الى بركة البشنين ( اللوتس ) التي تنبثق على خشبة المسرح بطريقة عجيبة . ويجد هانومان امام ابواب الجحيم ، حارسا يافعا ، نصفه سمكة ونصفه قرد . ويتعرف هانومان على هذا الحارس ، فهو ولده ، ثمرة طيش اقترفه في شبابه مع احدى عرائس البحر . ولكي يثبت شخصيته للفلام ، فانه يؤدي « معجزة هانومان الكبرى » ، فيتشأب مرة واحدة ، يظهر على اثرها القمر والنجوم . وهنا تصدح الموسيقى المقدسة . وفجأة يشرق القمر والنجوم في الجو . ويتراءى لهانومان في النهاية ان اسرع طريق يوصله الى راما في العالم السفلى ، هو الطريق الذي يخترق ساق نبات البشنين ، فيثب برأسه أولا داخل اوراق البشنين الضخمة ، وتنتهى بذلك مسرحية الخون .

وفي ختام العرض ، ظهرت « هيئة الباليه » المكونة من كبار موظفي القصر الملكي ، وكلهم من الشسيوخ ، يرتدون ثيابهم الكاملة ، وعزفت الفرقة الموسيقية كلها لحن الوداع . وقام الراقصون بمتابعة الفاظ الغناء بلغة الرقص الخاصة ، فادوا حركات فخمة فياضة يشكرون بها جمهور النظارة لكرم اخلاقهم ويمتدحون الملك لأريحيته ، ثم دعوا للملك ولنا بطول العمر والسعد . ونهض الملك وواجه الحاضرين الذين نهضوا هم الآخرون ، وبقي الجميع ساكنين في أماكنهم ، حين أخذت الزيلوفونات والطبول تعزف بلحن مرتعش النشيد الوطني الثاني . واقتربت من خشبة المسرح عربة سوداء مكشوفة ذات سقف متحرك ، فصعد الملك إليها ، وجلس على المقعد الخلفي ، واتطلعت العربة ، وتبعها عربة سوداء صغيرة مقفلة تقل الملكة .



وراح الحاضرون يتجولون بعض الوقت فى أنحاء الساحة ، ويتفحصون الآلات الموسيقية المزخرفة ، وينحنون محيين الموسيقيين والراقصين الذين لم يبرحوا المكان بعد ، ويتأملون الآلات التى صنعت المؤثرات المسرحية وأخيرا اتخذوا طريقهم عائدين الى بيوتهم ، والتقوا عند أبواب الساحة بجماهير الشعب التى لم تستطع دفع رسم الدخول الباهظ ، ومع ذلك تنافرت الى المكان وتزاحمت خلف الابواب والأسوار لتتصلب الى الموسيقى وتختلس النظر الى العرض ، وربما لتتفرس فى الشخصيات البارزة بين النظارة .

ولم تعد « الخون الملكية » تعرض بكثرة فى الوقت الحاضر ، وهى تردد نادرة يوما بعد يوم . وتوجد فى بانجوك ، منذ بضع سنوات ، فرقة او فرقتان من الراقصين العاديين الذين لا تربطهم بالقصر الملكى اية صلة، يتحصلون على لقمة العيش بمزاولة فن الرقص على مستوى حرفى ، ويقدمون عروضهم لآى انسان، بما فى ذلك السياح الذين يطلبون رؤيتهم . وكان من عادة التايين ان ينظموا عرضا للخون فى مناسبات الزواج اذا رغبوا فى اقامة حفل للزفاف . وقد وجد أبناء قدامى الراقصين الذين تقدمت بهم السنين ، مشقة كبيرة فى كسب عيشهم عن طريق مزاولة فن آبائهم ، فراحوا يوجهون سعيهم الى أعمال أخرى تدر عليهم ربحا أفضل . ومن اساليب أقول هذا الفن ، طبعا ، انقطاع المعونة الملكية . وفضلا عن ذلك فان « الخون » قد فقدت طابعها ومظهر اناقتهما اللذين اكتسبتهما بفضل صلتها بالمجتمع الراقى . وثمة علة أخرى لتدهور الخون ، ذلك أن اللاكون Lakon ، وتشكل ثانى انماط الدراما الراقصة الكلاسيكية فى تايلاند ، قد احتلت المكانة التى كانت تشغلها الخون فى نفوس الشعب لأنها ، أى اللاكون ، تبيع رقص النساء .



تعنى لفظة « لاكون » بوجه عام « المسرح » اما التسمية الصحيحة للعرض الذى يعرفه الناس باسم « لاكون » ، فهى : « لاكون رام » Lakon Rom أى « الرقصات المسرحية » . ومع ذلك ، ففي نطاق هذا التقسيم العام الشامل ، يقوم عدد من الاصطلاحات النوعية التى تعبر عن مختلف انماط « لاكون » فى تايلاند ، من ذلك : « لاكون نى » Lakon Nai ، وتطلق على الرقص الخالص الذى كان يزاول وحده حتى عهد قريب فى داخل القصر الملكى ، ويؤديه حريم الملك ، و « لاكون نوك » Lakon Nok وتزاولها فرق الرقص خارج القصر ، وتدعم القسم الخاص بالقصص فى المسرحيات الراقصة ، و « لاكون دك دامبان » Lakon Duk Damban وتؤدى فى المسرحيات الراقصة التى تتطلب بعض المناظر . بيد أن هذه التقسيمات

الفرعية قد أصبحت اليوم مصطلحات فنية أكثر منها تقسيمات واقعية. واللاكون الذى نشهده اليوم بكثرة هو مزيج من كل هذه الأنواع ، أو اقتباسات من أجزائها الراقصة . وعندما نشأ المسرح الحديث منذ بضعة سنوات ، لم يجد التاييون كلمة يطلقونها على هذا النمط الجديد غير كلمة « لاكون » نفسها . غير أن اللغة السيامية لغة دقيقة واضحة لاجل فيها للخطأ أو القموض ، ومن ثم فإن مضمون المسرحية ، وكذا المسرح وغيره من امكنة العرض ، وأسماء الفنانين القائمين بالأداء وما شابه ذلك، تدل كلها دلالة بينة على نوع اللاكون المقصود .

واللاكون ، يابجاز ، وبالنمط الذى تنصرف اليه هذه اللفظة عموما فى الوقت الحاضر ، مسرحية راقصة تؤديها النساء اللاتي يقمن بالمثل بأداء أدوار الرجال ، قد يستخدم فيها مناظر ، وتعتمد اما على عقدة أو خلفية قصصية ويصحبها ايماءات حرفية ، واما على حركات مجردة لأمعنى لها تصحبها موسيقى وبعض العناصر التقليدية التى تفرعت من النموذج الاصلى القديم الدقيق لعروض « خون » . وتنضج هذه العلاقة اذا اعتبرنا النطق القديم للفظ لاكون ، وهو « لا - خون » وتختلف قصص لاكون عن خون فى أنها ليست مأخوذة بأكملها من الرامايانا . وقد تكون مقتبسة من الأساطير السيامية ( مثل كرى ثونج Krai Thong ) ، أو الأساطير المستوحاة من الهند ، أو حتى من ذلك النبع من القصص السماة « سلسلة اقايسىص پانجى Panji » التى وردت الى تابلاند من اندونيسيا . ونمط « لاكون » هذا ، الذى يتخذ مدينة بانجوك مركزا رئيسيا له ، هو بالتأكيد ، وبصورته التى يظهر بها فى الوقت الحاضر، موضع فخر الأمة ، فى خصوص الجودة الفنية على المستوى الدولى .

ولقد اضطرب تاريخ « لاكون » وتعقدت اموره . وكانت بدايته فى زمن غزت فيه سيام جارتها ، مملكة كمبوديا التى تفوقها فى مضمار الفنون وذلك منذ حوالى مائتى سنة . واختطف السياميون أفراد فرقة من راقصى القصر الملكى الكمبودى ، واتوا بهم الى عاصمة تابلاند ، ومعهم كذلك زمردة يودا وعدة كنوز ثقافية أخرى . وسر ملك سيام لغوره من « لاكون » لما تحويع من فن رفيع ، ولما ادخلته فى سرايه من عناصر فنية جديدة . وطرا على لاكون بالتدرج عدة تغييرات جعلته أقرب الى الطابع السيامى ، وظهر فى جهات مختلفة راقصون يقلدون أداء راقصى الملك . ومع تقدم الزمن وتحول تابلاند الى نظام الحكم الديموقراطى ، انحلت فرق لاكون التابعة للإباط ، وتحول القليل من هؤلاء الراقصين الى معلمين . وفى غضون الحرب العالمية الثانية ، ومع ألوان الضغط المختلفة التى أوقعتها اليابانيون بالبلاد ، أصبح الناس ينظرون الى لاكون باعتبارها نمطا نافعا لا يتناسب

مع المكانة السامية الجديرة ببلد أسبوى راق ، ساير ركب الحضارة الغربية . وكان « فيبان سونجرام » رئيس الوزراء فى ذلك الاوان ،والذى لم يزل يشغل هذا المنصب حتى كتابة هذه السطور ، ويشاع ان ميوله المسرحية تتجه الى الاستعراضات الموسيقية من النوع الفرنسى ، قد صرف اهتمامه عن مسرحيات لاكون ، ولم يبال بمصيرها ، ومن ثم اختلفت هذه المسرحيات من الحياة السيامية .

ومع كل ذلك ، ففى ثنابا تلك الايام العvisية ، اجتمع بعض العلماء وافراد طبقة الامراء الذين تكهنوا بمصير لاكون التابى المشؤوم ، فوجدوا جهودهم فى سبيل انشاء قسم للفنون الجميلة يتبع جامعة «شالالونجكورن Chulalongkorn» فى بانجسوك ، وهى اكبر جامعة فى تايلاند تعيينها الحكومة . وقد استيقن هؤلاء ان مثل هذا القسم حقيق بأن ينقذ ماتبقى من رقص لاكون ، ويرعى فى الوقت ذاته هذا الفن مثلما فصل الملوك فى الماضى . ونجحوا فى النهاية فى انشاء هذا القسم على نطاق ضيق ، بعد ان وافقت الحكومة كارهة على انشائه . وكانت المواد التى تدرس بهذا القسم هى الرقص بجميع مظاهره ، والتصوير ، والنحت ، والموسيقى . وادرجت الموسيقى الغربية فى البرنامج الدراسى ، وقامت الفرقة الموسيقية - وكانت تسمى اوركسترا الدولة - بتقديم حفلات موسيقية من وقت لآخر تشمل مؤلفات « فيبر Weher » و « فون سوبى » Von Suppé و « فاجنر » Wagner ، بيد انه لم يكن فى المستطاع استبدال التعليم الاكاديمى العام الذى تتولاه الاقسام الاخرى فى الجامعة بهذا التدريب الفنى الذى يقدمه القسم ، ومن ثم كان طلبته ، وبعضهم من الفنانين ، طلبة منتظمين فى الجامعة . وقد احتدم الجدل طويلا فى شأن هذا القسم ، حتى بعد انشائه ، ولم يتفق رأى صحيح على وظيفته الحقيقية . وخشى البعض ان يحيله ارتباطه بالحكومة الى اداة طيعة فى ايدى رجال السياسة . وتراءى للبعض الاخر ان اى بديل من الرعاية الملكية سوف لا يؤدى الا الى قصور فى اللياقة والانسجام . ورأى البعض انه من الضرورى توسيع مجال القسم حتى يشمل الدراما باكمل معانيها ، والتمثيل بالاسلوب المصرى أو الغربى . واراد آخرون ان يتحدد نشاط القسم بالفنون السيامية الكلاسية . ونظر البعض الى القسم باعتباره مشروعا ماليا لا بد ان يقوم على عون الجمهور ، وذلك بتقديم العروض المسرحية . ورغم الاختلاف الكبير فى الاتجاهات بصدد قسم الفنون الجميلة هذا ، فان عددا قليلا من منظميه ثابروا على العمل فى الخطوط التى رسموها لمشروعهم ، فآخذت اغراضه واهدافه تتشكل وتتلور . وبقي مصير لاكون بصفة خاصة خالسا فى ايدى هذا القسم ، فتوقف انهيار جميع الضروب الكلاسية من الرقص والدراما السيامية ،

وكان من اثر هذه الحركة ان استردت هذه الفنون مكانت تتمتع به في  
الماضى من شعبية .

ويشغل قسم الفنون الجميلة مجمعا كبيرا من عدة مبان مطلية  
حواطها بالجير ومزدانة بأغصان نبات الأشنة ( شعبة العجوز ) وبالطيات  
والكرانيش ، ويقع على مسافة ليست بعيدة من القصر الملكي . واكثر  
هذه المباني ، مبنى طويل مستطيل ، على هيئة حظيرة ، يعرف بمسرح  
« سيلباكورن » ، تقدم فيه مسرحيات كاملة ، يستغرق عرضها ثلاث  
ساعات ، وتتضمن رقص لآكون ، ومسرحيات خون ، او تشتمل عادة  
على مزيج متمتع من جميع هذه العناصر ، مع تغيير المناظر والملابس ،  
واستخدام الموسيقى والحوار ، ويؤدي كل ذلك طلبة المعهد . وفي  
خارج المسرح ، يقوم تمثال حجري قديم يمثل « جانيزا » Ganeza  
وهو أحد الآلهة الهندوس من رعاة المسرح ، وفي الداخل ، وسط  
نوافذ بيع التذاكر ، والإعلانات ، والكثير من تماثيل الآلهة القديمة ،  
تقوم « خراطيش » كبيرة من جلد الجاموس المثقوب . وتصور هذه  
الخراطيش شخصيات الرامايانا والمهابهارانا التي تستخدم في  
مسرحيات خيال الظل التي كانت شائعة في يوم من الأيام ، ومآلها اليوم  
سريرا الى الزوال ، فلا تعرض الا في القرى النائية . وليس هنا من  
دلائل البوذية الا النذر اليسير . ويعبد الراقصون الآله « فيرافانا »  
Vairavana وهو أحد آلهة الرقص الهندوسى ، ويصلون أمام أفتحة  
الحون المقتسبة من الهند .

وتحتوى قاعة المسرح على حوالى ألف كرسى ، ولكنها تمتلىء بعدد  
من المتفرجين اكبر من هذا في حفلات الصباح والمساء التي تقام بانتظام  
طوال العام في ايام الجمعة والسبت والاحد . ويربح هذا المسرح اكثر  
من أى دار أخرى من دور اللهو في تايلاند ، بما في ذلك دور السينما التي  
تعرض الأفلام الأمريكية . وقد درت آخر مسرحية راقصة أخرجها  
ربحا صافيا يقدر بمليون ونصف « تيكال » ticals ( حوالى ٣٠٠٠  
دولار ) في سبعة شهور من موسمه الذي يعمل خلاله ثلاثة ايام في  
الاسبوع ، وقد تحقق هذا الربح ببيع تذاكر لا تزيد قيمة اعلاها على  
دولار ونصف للتذكرة . ويعزى النجاح الخيالى الذى أحرزه مسرح  
« سيلباكورن » الى الجهود الدأبة التي بذلها شخص واحد ، وهى  
« بالرينا » أولى سابقة في مسرحيات لآكون في القصر الملكي ، وقد  
أصبحت اليوم امرأة عجوزا . وجمعت هذه السيدة حولها طائفة من  
راقصى القصر القديم ، ومعلمى الرقص فى البلاط ، وعلماء من مختلف  
أنحاء تايلاند . وأنها تسيطر على جماعتها هذه بطريقة تبلغ درجة

الشذوذ ، وهو أمر نادر المثال فى تايلاند . وكثيرا ما ترى وهى تثبت نظارتها بحدة على طرف أنفها ، وتلق الأرض بعصاها السوداء الثقيلة ، وتفقد هدوءها فى نوبات من الغضب . ولكنها فى لحظات السكينة ، تنظم وتدير كل عرض فى براعة جعلت من هذه العروض عنصرا هاما فى حياة بانجوك وثقافة تايلاند . وتتمتع ، رغم طبيعتها الاستبدادية ، بطبيعة مغايرة ، تفيض بالحنو والتقدير للتلاميذ ذوى المواهب الاصلية وتتولى اعانة البعض من هؤلاء التلاميذ من جيبيها الخاص ، ومواردها القليلة ، الى ان يستطيعوا كسب عيشهم من حرفتهم بانظهور على خشبة مسرح سيلياكورن بصفة منتظمة ، او بالتدريس فى قسم الفنون الجميلة ، او باعطاء دروس خصوصية فى الرقص فى سائر مسدن تايلاند . وقد تكون اجور الصاملين فى مسرح سيلياكورن منخفضة بالنسبة الى نظائرها فى امريكا - اذ تبلغ اجرة العامل حوالى ٣٥٠٠ تيكال ، اى ٥٠ دولار فى الشهر - بيد ان هؤلاء العاملين يتحصلون على اجور اضافية ترفع كثيرا من قيمة اجورهم الاصلية ، بما فى ذلك انصبتهم فى الأرباح التى تتحقق فى العروض التى تغوز بنجاح باهر .

والى جانب النجاح الشعبى الذى حققه القسم ، وما قام به من احياء الفنون الكلاسية ، فان من اهم الوظائف التى اضطلع بها انه كان ملاذا لفنانى ومعلمى تايلاند . ويقوم المعهد باتقاز الرقصات الشعبية والريفية التى اصبحت معرضة للاندثار نظرا لتغير طبيعة القرى فى تايلاند بتاثير الحضارة الغربية ، وهو يحقق ذلك باستقدام كبار المعلمين واصحاب الحرف الفنية ، وادماج ما يملكونه من خبرة ومعرفه فى ربرقوار الرقصات الكلاسية فى النطاق الذى تسمح به القصصه المسرحية . ويدبر المعهد فوق ذلك وسائل العيش للفنانين الذين تخطفوا عن ركب الزمان وسبقهم تطور الاساليب المصرية . ومن أشهر هؤلاء الفنانين كونواد Kunwad ، وكان فى الخامسة والستين من عمره فى سنة ١٩٥٥ ، وهو اليوم مدرس اول المعهد . وكان كونواد فى بدء امره ملحقا بقصر الملك فى وظيفة مدرب وراقص « خون » ، وتخصص اصلا فى أدوار النساء . وهو الآن يتولى تعريف كل تلاميذ المعهد بأسرار فنهم . ويقوم بصفة رسمية بوضع واحكام اغطية الرأس على رؤوس نجوم الفرقة الاوائل فى مسرح سيلياكورن قبل ان يدخلوا الى خشبة المسرح ، ويرشد الرجال والنساء فى أمور حرفتهم الفنية . وأفضل المعلمين فى تايلاند هم الرجال ، كما هو الحال فى معظم بلاد آسيا . وفى حين انه ليس ثمة ما يمنع من ان يتلقى المبتدئ دروسه الاولى على يد امرأة ، الا انه يجب أن يتولى أحد المعلمين من الرجال تقديم اول

حركة راقصة يؤديها المبتدئ أمام الجمهور ، ويجرى ذلك بين الشموع والزهور والعطايا المناسبة لتأكيد قدسية الرقص وتفق الرجال في كل الفنون . ويتناقض مركز كونواد خلف الستار تناقضا غريبا مع الأدوار التي يظهر فيها حاليا أمام الجمهور في مسرح سيلباكورن . ويشترك كونواد في اخراج كل عرض ، على أن كل ما يراه المشاهد من شخصه عادة على خشبة المسرح ، هو شخصية رجل مسن يرتدى ثوب امرأة ويبدو في شكل مضحك ، ويؤدي من الأعمال ما يتسم بالجرأة أو السخافة ، كالقفز في الماء ، والشقبة في الهواء ، مما تختص به قهرمانه مضحكة ، أو خادمة . ول سوء الحظ ، لم تعد براعة كونواد الفنية في الأدوار الجدية تستهوى جمهور النظارة في بانجوك الذين يحضرون عروض لاكون هذه ، وهم عموما من المتعلمين . وقد بدأ التاييون يتجفون فعلا موقفا غريبا ، بعض الغريبة ، في صدد ممثلي ادوار النساء . ومع أن كونواد لم يزل عميد الرقص الكلاسي ، إلا أنه يعتمد في معاشه اعتمادا كليا على القسم بصفته مدرسا به وممثلا هزليا .

ولاكون من أعجب الظواهر البصرية . فالؤدون يتحركون بموجات بطيئة ، كما يشاهد في عروض الباليه المسائي الذي يجري تحت سطح الماء . وتتدفق حركاتهم ملتوية ومتعرجة ، بين راقص وآخر ، حتى يبدو الرقص وكأنه يجري في أبعاد تختلف تماما من حيث الزمن والمكان عن أبعاد الرقص الذي نصرفه في الغرب . وثمة لون من « السريالية » بشيع في الحركة - فهي أحيانا متباطئة كثيرا ، وأحيانا نشيطة مسرعة - فيقطع الوشائج التي تربط بينها وبين الفعل المسرحي العادي . فتحة حركة يقوم بها الجسم ، تبدو غريبة في نظر الأجنبي الغربي الذي لم يألف مشاهدتها ، والذي اعتاد رؤية الباليه ، أو الف التواءات الجسم التي يتميز بها أسلوب « مارثا جراهام » Martha Graham ، ذلك الأسلوب الذي يستظهر به الجسم ما يبطئه من المشاعر المعقدة . وتنشئ أصابع الراقص حتى تنقوس اليد إلى الخلف ، وكأنها الأوراق المجعدة التي تحيط بزهرة الزنبق . وينفك الذراعان ، وينثنيان عند المرفقين ، ويميل الجذع العلوي جانبا فيجعل الجسم يبدو منحرفا ، ويرسم خطا ذا زوايا غير منتظمة ، من الرأس الممتدلة إلى الإرداف البارزة إلى الخلف قليلا ، ثم إلى الركبتين المفلطحين ، حتى أصابع القدمين المرفوعة إلى أعلى وكأنها لسان خف تركي .

والحركات مرسومة على نسق حركات الرقص الهندي ، وإنما تتميز

عنها بأنها أرق منها وأخف وطأة الى حد ما ، وكأنها حركات آلهة أكثر وداعة ، أو كائنات سماوية أضعف حدة وانفعالا . ولعل أبرز هذه الحركات تلك الحركة التي يطلق عليها التعبير الفنى «هوم شانج وا» hom chang wa ( ومعناه الحرفى : علامة الإيقاع ) ، وهى عبارة عن طفرة رقيقة يؤدبها الصلبر الى أعلى ، يحتجز بها الهواء فى الرئة ، وتنبس النواقي ( الزغطة ) ، تحدد نقاط الإيقاع ، وتبقى على نشاط الجسم فى فترة سكونه . وهذه الحركة تخفف من ثقل الراقصة ، وتجعلها تبدو وكأنها ترتفع عن سطح الأرض . ويضاف الى هذه الحركة فترات طويلة تبقى خلالها إحدى القدمين مرتفعة فى الهواء ، وتظل اللرايمان مبسوطتين ، مما يقوى فى نفس المشاهد الشعور بأن الراقصة تطير أو تحلق فى الهواء ، وأن شريطا من الضباب يرفرف فاصلا بين الأرض وبين قدميها .

أما لغة الإيماءات فأنها واحدة فى الخون وفى كل ضروب الرقص المتفرعة من لاكون . وكانت هذه اللغة لازمة فى «خون» بسبب الأقمعة التى تلزم الراقصين اظهار احوالهم النفسية ومشاعرهم خلال حركات اليد . أما فى لاكون فان وجوه الراقصين تغطى بطبقة كثيفة من مسحوق أبيض تبدو كالأقمعة ، فلا تختلج أية عضلة فى الوجه خلال الرقص . وليس من اللائق أبدا أن يحرك الراقصون الذين يؤدون أدوار الآلهة قسما وجوههم ، فضلا عن أن هذه الحركات تفسد تنكرهم الهش الرقيق . وقد نبعت إيماءات اليد فى آسيا كلها من الهند ، حيث اتخذت أشكالها المعقدة ، كما فى المودرا ، مظهر تقنين فنى ، فلا يفهمها إلا العارفون لقواعدها . أما فى تايلاند ، فان هذه الإيماءات مخففة وملطفة حتى أنها لتفقد مجرد إيعازات أكثر منها إشارات صريحة منتظمة . وقد تداخلت عدة عوامل فحددت الطريق لتعديل هذه الإيماءات . فالأمر من بعض النواحي يتصل بالطبيعة والزاج : ذلك أن التاي على خلاف الهندى ليس فى طبيعته الحدة أو التصرف العجائلى أو البحث العقلى ، فهو ينشد فى فنونه مزيدا من الهدوء والرصانة . ثم أن القرون الطويلة التى انصرفت منذ أن أتى الملمون الهنود الأول ومعهم إيماءاتهم ، قد أضافت بعض الغموض وجعلت هذه الإيماءات أقرب الى الطابع السيمى فى جوهرها . ومن الراجح أن المسافة التى تفصل بين هؤلاء الهنود وبين وطنهم حيث بقى أساتذتهم ، قد أسهمت منذ البداية فى نسيان أو اختفاء الكثير مما كانوا يعرفونه هم أنفسهم .

وإذا أجرينا تقسيما عاما تقريبا لهذه الإيماءات ، وجدنا أنها تنقسم الى ثلاث فئات تشترك فى كل ضروب الرقص السيمى : فمنها إيماءات تعبر عن الانفعالات العامة ، كالحب ، والكراهة ، والغضب ، والفرح ،

والحزن ، ومنها إيماءات تضى على بعض الحركات رشاقة أو نبلا : كالوقوف ، والمشي ، والجلوس ، والتحية والاحترام ، ومنها ما يعبر عن بعض المقاصد مثل الرفض ، والنداء ، والقبول . والكثير من هذه الإيماءات تفهم من أول نظرة ، ويفهمها حتى الأجانب - مثل مسبح اللوموع ( باليد اليسرى دائما ) ، والاشارة باصبع واحدة مع دق الأرض بالقدم للتعبير عن الغضب ، وعقد الذراعين مع دق الصدر ببطء وخفة لتصوير الأسى أو الانفعال ، أو سحب السبابتين على طول الفم لرسم ابتسامة تتطور الى ضحكة . وهناك إيماءات أخرى غير مفهومة ، ولكن مجالها محدود . أما أنماط العقد الروائية وما يقترن بها من ضروب الانفعال ، فإنها تتكرر في كل الرقصات التايية ، ويستطيع الأجنبى المتوسط بمعاونة أحد الشراح خلال برنامج ذو اثنين ان يتتبع هذه الإيماءات ويفهمها تماما دون أى جهد . وتساعد الفواصل الموسيقية المتقطعة في تعريف المتفرجين بذكرى الحالات النفسية والمواقف . على انه لما كانت الأذن اضعف حسا ويقظة من العين ، فان هذه الرموز الصوتية تحتاج الى مزيد من تكيف الأذن لها .

وتقوم كل عروض مسرح سيلياكون على خطوط رئيسية واحدة . ولعل وصفا مفصلا لأعظم عرض ناجح قدمه هذا المسرح فى الوقت الحاضر ، وهو مسرحية « مانوهر » Manohra حقيق بأن يوضح اخراج اللاكون عملا فى الوقت الحاضر . وتقول الإعلانات عن مانوهر انها « مسرحية راقصة فى ستة مناظر ، معدة اعدادا خاصا » ، وينبئنا ملخصها بأنها « قصة الكينارات » وهى مخلوقات ، تجمع بين سمات المرأة والطير ، وتعيش فى اوطانها السماوية فوق قمم الهملابا . وتنفرج الستارة عن مشهد استحمام ، أعمد أمام منظر خلفى يصور السماء الزرقاء وقمم الجبال المكسوة بالثلج ، ويذكرنا بديكور حوائط محلات بيع « الأيس كريم » . وثمة أرائب بيضاء الفراء فى حجم لعب الأطفال ، تندفع عابرة خشبة المسرح ، وكينارات صغيرة من ورق مغطى بنداقة الثلج الحربية الخاصة بشجرة عيد الميلاد ، ترفرف أمام منظر السماء ، وتعبّر صدر المسرح . وتظهر هيئة باليه مكونة من سبسع كينارات ، وتابعاهن ، فى زى لآكون المعتاد المكون من سراويل خضراء شاحبة ذات طيات ، وحاشية من قطيفة حمراء تتدلى خلفا من الاكتاف كالذيول النصفية ، بالإضافة الى أجنحة من ورق تظهر ان حاملاتها كينارات . وترقص الكينارات قليلا ، ثم يظعن أجنحتهن وبعضا من ثيابهن ويظهرون فى ثوب استحمام بسيط ، ويتقدمن صوب بركة وهمية ويأخذن فى اللعب فى ماء غير منظور . وتشد بعرض المسرح غلالة من



نسيج رقيق ، يحف بها صف من زهور البشنين المصنوعة من ورق احمر وردى ، تصور ماء الجبال البارد . ويلقى كونواد الذى يؤدى أدوار النساء بنفسه فى حوض مياه حقيقية وينثر الماء حوله وسط صرخات وإيماءات هيئة الباليه الفرقة . ويطلع صياد ، فتتوقف جماعة المنشدين عن الغناء . ويلقى الصياد الفقرة الخاصة بدوره فى المسرحية ، فيخبرنا أنه سوف يقبض على اجمل الكينازات ، وهى مانوهر ، ويقدمها الى مليكه . ثم ينزع جناحيها حتى لا تستطيع الطير والهرب ، ويربطها بثعبان طويل ، فهو لا يمتلك جبلا . وتتوسل اليه مانوهر أن يطلق سراحها ( وهنا تعزف الفرقة لحن اود od أى « البكاء » ) ولكنه يجبرها على السير خلفه ( وتعزف الموسيقى لحن « شيرد » cherd أى « الخروج » بايقاع سريع ) .

ويكشف المنظر التالى عن مانوهر جالسة على منصة فى وسط المسرح ، وقد تزوجت من ولى عهد الملكة ، الأمير سدهون Sudhon وهى قد أحببت هذا الأمير حبا صادقا ، ولكنها مع ذلك لم تزل آسية للذكرى ما حدث لها فى بركة الاستحمام . وتجلس وحدها وقد طوت تحتها ركبتيها ، وتتجاوب بإيماءات يديها مع العبارات الحزينة التى تترنم بها جماعة المنشدين - وانها لتشعر بالحنين الى هواء الجبال البارد المنعش ، وتعتقد أن هذا المصير الذى آلت اليه لابد أنه عقاب استحقته للذنب اقترفته فى ماضى إيامها ، وتصرح لنا أنه على رغم حبها لزوجها ، فانها تجد مشقة فى الحياة مع البشر . وتعقد ذراعيها ، وتفصح عن حزنها بدق يديها برفق على صدرها . وتدخل هيئة باليه مكونة من ثمانى وصيفات ، على رؤوسهن تيجان مثلثة ضيقة ، تختلف عن التيجان الذهبية العالية المدببة الأطراف الخاصة براقصات «لاكون» ويعلم أنهن سوف يرقصن للترفيه عن مانوهر ، وتخفيف أشجانها ، فيؤدين رقصة تسمى « رابام » Rabam ، وهى رقصة لا معنى لها ، وانما تستعرض مرونة جسم الراقصة . وتثنى الراقصات إصابعهن ، ويطلقن أصابعهن ، وبهززن أكتافهن ، ويقفن على قدم واحدة قد تقوسن أصابعها ، ثم يدورن حول خشبة المسرح بخطوات وثيدة منتظمة وينزلن ويرقصن وينخفضن دون أى جهد أو صعوبة .

ويدخل الأمير سدهون من أحد الأبواب الجانبية للقاعة ( ويقابله فى مسارحنا باب الحريق ) ، وتؤدى دوره إحدى فتيات لاكون ، الفارغات القائمة . ويرتدى الأمير سترة سوداء ، تبرق عليها مناسات ، وكتافيات فضية . اما سراويله الحريرية ذات اللونين الذهبى والاحمر الخمرى ، المقتبس طرزها من السراويل الهندية « دھوتى » dhoti ، فيها مجموعة من الطيات الأمامية ، وتشد بإحكام حول الركبتين ، وتبرز

فى صلافة حول الفخذين . ويصعد الأمير على خشبة المسرح ويلحق  
بمانورها فوق المنصة ، ثم يجلس طاويا تحته إحدى ساقيه ، ومادا  
الساق الأخرى على الأرض فى الوضع التقليدى لجلسة الرجال . ويعزف  
لحن الحب ، فيؤدى المارفون من النظارة بتقاليد الرقص إيماء « وى »  
wāيوضح إيديهم أمام وجوههم . وبعد المشهد الغرامى ، يشرح الأمير  
للمانورها بلغة الإيماءات أنه مضطر لتركها والذهاب إلى الحرب لأن البلاد  
قد غزاها العدو . ويضيف قائلا : « أنا واثق من النصر ، ولذلك سوف  
أعود قريبا » . فتجيب أنها سوف تشعر بالوحدة ، وتقول : « لقد  
انتزعت من أهلى ، وظننت أنى سوف أموت ، ولكنى قابلتك ، والآن . . »  
وتريح ركبتها فى حجره ، وتتكئ على صدره . وتعزف الموسيقى لحن  
الحب ثانية ، وتنطق الأنوار ، ويبزغ الفجر . ويعتب عليها الأمير  
ليكنائها قائلا أن البكاء والمويل فى أوان الفراق فال سيء ، فتجيب ،  
« سوف أنتظر عودتك إبد الأبدى » .

وبعقب ذلك مشهد الجيش فى حفرة الأوركسترا ، فيدخل الجند  
ويخرجون من أبواب الحريق ، ويسرون فى موكب حول الحيز الممتد أمام  
ستارة المسرح مباشرة . وترتفع فى الجو ثلاث مرآت صيحة الحرب  
السيامية القديمة ، التى تشبه نداءات طرزان المربعة فى الغاب . ويدخل  
خشبة المسرح ثلاثة من الجنود يحملون الأعلام ، وفى أعقابهم أربعة  
فتيان يمثل كل منهم فرقة من فرق الجيش ، ويحملون رماحا ودروعا  
وأقواسا وسهاما . ويظهر الفرسان ( يمثلهم أربعة فتيان آخريين ) ، وقد  
شبكوا فى أثوابهم عند الأدواف أحصنة مصنوعة من الجلد ، من التى  
تستعمل فى خيال الظل . وتؤدى هيئة باليه مكونة من اثنى عشر رجلا  
مشهد حرب وهمية . ويدخل الأمير سدهون فى كامل طاقمه الملكى :  
مظلات ، ورايات ، وبيارق ، وحاملى السيوف ، وحرس على رؤوسهم  
خوذات . ويحييه جنوده . ويصعد الأمير إلى الهودج القائم فوق فيل  
مطعم باكسية بهيجة من ورق مضغوط ( ويمثل الفيل اثنان من المؤدين ) ،  
ويتنلقى إلى سبيله مخترقا صفوف النظارة .

ويقع المنظر التالى فى ساحة القصر ، فيظهر بعض الخدم ( ويؤدى  
ادوارهم ممثلون هزليون يتحدثون باللغة السيامية الدارجة ) يكتسون  
فناء القصر ، ويثرثرون . ويخبرنا هؤلاء كيف أن كاهنا براهميا شريرا ،  
أشبه شيء بالسحرة ، من البلاط ، قد استغل فرصة غياب الأمير ،  
وأقنع الملك الحسن أن يضحي بالمرأة الطائر ، بحجة أن هذه التضحية  
سوف تنقذه من براثن الموت الذى سوف يختطفه فى يوم معين مشؤوم ،  
ولا ريب أن السكاهن قد دبر هذا العمل ليقيم شخصا يؤثره على عرش

المملكة . وشيد الخدم كومة من الحطب لتحرق عليها مانوهرها وهي  
 حية . ويدخل الملك ( وتؤدي دوره فتاة ) تتبعه الملكة . ويظهر الكاهن  
 اللثيم في رداء ابيض من اردية الرهبان ، وعلى رأسه قلنسوة عالية  
 مدببة . ويتأسف الملك على تضحية مانوهرها . وتدافع الملكة ، بلفظ  
 الإيماءات عن الضحية . وتمر جماعة من حاشية البلاط ، ييصرون الملك ،  
 فيخرون راكعين ، ويصرون خشبة المسرح وهم يرتفعون وينخفضون  
 كالأمواج المضطربة . وتستأنف الملكة مرافعتها قائلة : « ان الشعب  
 يحب مانوهرها ، وهي أفضل زوجة ابن في الوجود . فكر ايها الملك في  
 ولدك ، زوج مانوهرها ، الذي يقاتل الآن من أجلنا » . ويقول الكاهن  
 ان الأمر لا محل فيه للعواطف ، ويردف : « وعلى كل حال ، فمانوهرها  
 حيوان وليست من بنى البشر ، ويؤتى فوق خشبة المسرح بعض  
 حيوانات الضحية : جلوسة ، وبقرة ، وعنزة . وتقف الحيوانات امام  
 العرش ، وتصوت . ويتكلم أحد موظفي البلاط مدافعا عن مانوهرها .  
 ويجب الملك في نبرة آسية : « ان كاهننا يعرف احكام الكتب المقدسة  
 ولايد من طاعته » . وتجرى هذه العبارة على السنة الكناسين حتى  
 تصل الى أذان الشعب ، فيتجمهر بعض الناس على مسافة من العرش ،  
 ويصيحون في نغمة ذليلة : « انقل مانوهرها » . ويستكتم الكاهن قائلا  
 ان قوانين علم الفلك تقضى بامكان التضحية بأرواح الشعب بدلا من  
 مانوهرها ، فيصمت الناس . ويتردد الملك في أمره . وتتحرش به الملكة ،  
 حسب التقليد المتبع في جميع مسرحيات لاكون التي تظهر النساء دائما  
 أقوى من رجالهن وانبل منهم خلقا ، فتصرح باحتقارها اياه لانه شيخ  
 مسن يهاب الموت ، ولأنه يضحي بسيدة شابة محبوبه ، الأمر الذي  
 يزيد من بشاعة جبنه . وتبدو مانوهرها وهي تلمس أمرا ، فتقول :  
 « هل لي ان أميش حتى يعود زوجي ؟ » ، ويرفض هذا الرجاء . ثم  
 تسأل ما اذا كانت تستطيع ان ترقص لآخر مرة قبل ان ترحل عن هذا  
 العالم . وتجاب الى هذا الطلب ، فيبعت الملك من يحضر جناحها  
 اللذين كانا محفوظين في مكان أمين حتى هذه اللحظة . وتودع مانوهرها  
 الملك والملكة اللذين يحتضنانها . وتبكي مانوهرها ( ولا تعزف الموسيقى  
 لجن الدموع مع هذا المشهد ، فمانوهرها انما تتكلف البكاء ) . وتحثها  
 الملكة ان ترقص « بكل روعة حتى تمتدحها الآلهة » . وتبدأ مانوهرها  
 برقصة « سوتي » satee ، أى « الانتحار حرقا » ( ومن المؤكد ان  
 هذه الرقصة مقتبسة من الهند ، من حيث انها تتمثل بساتى ، رقصة  
 سيفا التي ضحت بنفسها في النار فوق كومة الحطب التي حرقت عليها  
 جثته ، ولكنها وردت كرقصة الى تايلاند من اندونيسيا ضمن إحدى  
 مسرحيات بانجي ) . ويقوم الكاهن الخبيث ، أول من يقوم باضمان

النار فى كومة الحطب . وتقفز ماتوهرا فوق السنة الذهب ، التى تصنع من قطع من القماش يحركها الهواء الذى تثيره مروحة ، ويضاف الى حركتها دخان حقيقى وشرار من نار . وتعلق ماتوهرا فى الهواء ، يرفعها جبل حتى قمة صدر المسرح حيث تتخذ وضعا من أشهر اوضاع الابسارا apsaras اى الاوضاع الراقصة السماوية ، ترتفع فيه ساقاها الى أعلى ، وتبدو وكأنها قائمة على ركبتيها ، وذراعاهما مبسوطتان امامها . ثم تسحب على مهل بالقرب من سقف المسرح الى ان تختفى عائدة اخيرا الى ديارها فى جبال الهملايا .

ويطلعنا المنظر التالى على الأمير سدهون ، وهو ماضى فى رحلة مفصمة بالمخاطر فى اثر زوجته ، وقد عقد العزم على العثور عليها . ويجتاز غابة ، ويصارع نمرا ثم تنينا بريا . ويقابل اخيرا رجلا من المتعبدین الصالحين قد اخذ نفسه بضروب الحرمان والتعذيب فى جبال الهملايا ، فيرشده الرجل الى الطريق الذى يوصله الى قصر الكينارا .

وفى المنظر الاخير ، يظهر ملك الكينارا والملكة ، وست من بناتهما ، وكل منهن تماثل الاخرى تماما ، والجميع جالسون على منصة طويلة موضوعة بانحراف على خشبة المسرح . أما ماتوهرا فانها خارج القصر ، تظهر نفسها من ادران البشر . ويدخل الأمير . ويتأثر الملك عندما يعلم انه قد نجح فى العثور على موطنهم . وتمتلئ نفوس البنات اعجابا بوسامة الأمير . ويقترح الملك اختباره ، لعلمه بمقدار تعلق ماتوهرا به . فاذا استطاع سدهون ان يتعرف على ماتوهرا من بين اخواتها التماثلات فى الهيئة ، كان جديرا ان يعود بها الى بلاده . وقدخل ماتوهرا فى هدوء وتنضم الى اخواتها وترقص معهن . ويتعرف عليها الأمير قبل ان تنتهى الرقصة بمدة طويلة ، ولكنه يتريث حتى نهاية الرقص ليكلمها . ويبتهج الجميع بقاء الزوجين ، اللذين يتحركان معا فى رفق ، ويشيان مرفقيهما ، ويلويان ايديهما فى ايماءة تنبئ عن الفرحة ، ويخطوان برشاقة وركبتهما مشناتان ، ويسيران على هذا المنوال فى خطوط متعرجة ، عابرين خشبة المسرح ، ويخرجان فى فيض من البشر والسعادة .

\*\*\*

## الرقص

« لاكون » فى مسرح سيلباكورن ، كما يتجلى فى مسرحية ماتوهرا ، نمط درامى مختلط ، يتكون من عدة عناصر ، وينبثق من عدد من

المصادر المختلفة ، أهمها الرقص . ولاكون ، بمعناه الضيق الذى يقتصر على الرقص ، هو أقدم مدلول تتضمنه هذه اللفظة . ومعظم الناس الذين يدرسون اليوم لاكون أو خون فى تايلاند ، انما يدرسون اجراءهما الراقصة وحدها . ولا يظهر أحد غير طلبة وفنانى قسم الفنون الجميلة فى برامج لاكون المدلة ، أو حتى المتطورة ذات الأسلوب الحديث فى مسرح سيلياكورن . وإذا استعملت كلمة « لاكون » فى أضيق معانيها ، فسوف تجد أن لها « ريرتوار » خاصا بها يضم حوالى خمسين قطعة منفصلة تشمل مخلفات من أقدم رقصات تايلاند ، وهى أقسام الرقص الخالص فى كل من خون والأنواع العديدة من لاكون بمعناه الواسع . ويعرض هذا اليرتوار عرضا مستقلا قائما على الرقص ، ويتضمن عرضا فرديا خاصا يضم مقتبسات من هذه الرقصات . ومن أهم المجموعات التى يتضمنها هذا التقسيم العام الشامل رقصات القتال أو الرقص الاستراتيجى .

ولكى يتأنى لنا شرح هذه الرقصات ، ينبغي لنا أن نعود قليلا بمعارفنا الى الوراء . فالمسرح السياسى الكلاسى ، يعبر عنه فى الأوساط المثقفة بلفظة « سانجيت » Sangit ، وهى كلمة سنسكريتية معناها « العزف على الآلات الموسيقية والرقص والغناء » ، والموسيقى فى أساس الفنون الآخرين ، ولا غنى عنها فى العرض . ولكن السياميين يفسرون نشأة أو كستراهم تفسيرا عجيبا . فهم يقولون أن الموسيقى قد انبثقت من حرفة الصيد الذى يقرع عصيا خشبية ليستفر الصيد ( وهذه هى الطبول والمصفقات ) ، وينبض قوسه حتى ينطلق السهم ( وهذا ما ألهم صنع جميع الآلات الوترية ) ، وينفخ فى بوقه ليعلن عن مطاردة حيوان الصيد وقتله ، وينادى على غيره من الصيادين . وهذا التأكيد على الصيد - وما يتضمنه من قتل ، يتسع مداه ويتطور الى معارك ، ثم حروب منظمة - يبرز بوضوح فى الرقص السيامى .

وكان لنفوذ الرامايانا القوى على الفنون المسرحية بالمثل الفضل فى خلق عدة رقصات تتعلق بالفنون الحربية . وتعتبر الرامايانا من بعض الوجوه أكثر قليلا من ملحمة حربية تدور حول الكفاح والنصر والهزيمة . وثمة عامل آخر يساعد على تفسير العلاقة بين القتال والرقص ، ذلك هو السمة الحربية التى طبعت المهود التى ولد فيها كل نمط من أنماط الرقص فى تايلاند ونما فيها . فكان الرقص يقترب دائما بالمعارك فى الأزمنة التى كانت فيها تايلاند منهكة بالدفاع عن نفسها ضد البورميين أو بمهاجمة كامبوديا ، ولاوس ، وجيرانها الآخرين .

وكانت تكفى رقصة استعطافية للآلهة للدعاء بالنصر قبل الشروع

فى اشعال نار اية حرب . ويستخدم بعض الجنود فى الوقت الحاضر الرقصات التى تصور معارك وهمية ، أو تدريبات الرقص التى تمثل معارك حقيقية كضرب من الألعاب الرياضية . ومن الرقصات الكلاسيكية القديمة ، رقصة تضم اليها أشخاصا من المدربين على القتال ليعرضوا براعتهم حتى « يستمتع المشاهد بأدائهم » . ومن ثم لم يزل عدد كبير من الرقصات التى تزاوّل اليوم يتضمن معاول ، وخناجر ، ورمحا ، وسيوفا طويلة وقصيرة ، وعصيا ، ودروعا فضية أو خشبية أو من جلد الجاموس ، ويتطلب كل من هذه الأسلحة أسلوبا فى الأداء مختلفا عن غيره . ويقدر ما احتفظ الرقص بمشاهد المعارك الحربية ، فإن العكس من ذلك لم يزل صحيحا ، على الأقل فى ميادين الرياضة البدنية . فلعبة اللاكمة فى سيام ، التى يستخدم فيها اللاعبون أرجلهم كما يستخدمون أيديهم ، ينص قانونها على أن يؤدى كل ملاكم بعض خطوات الرقص التمهيدية ، باعتبارها صلاة يؤديها قبل كل جولة ، وتصحب الموسيقى المباراة كلها .

وتختلف مناسبات المعارك فى الرقص . فكثيرا ما تتقاتل الآلهة فيما بينها . فهانومان يقاتل رافانا ، وتقطع رؤوس رافانا العشرة وتمرق اربا اربا ، ويقع قواد الجيش فى الأسر ، وتعبّر جيوش القردة الأنهار وتسلق الجبال وسط القتال . وهناك رقصات أشد تعقيدا من مجرد مشهد قتال يجرى بين شعبين أو أكثر ، رقصات يستعرض فيها المتبارزون فنهм العسكرية فى صورة مناورة حربية . ويتمعد مضمون القصة فى هذه الرقصات ، وقد يعرض أو لا يعرض قتالا حقيقيا . ففي إحدى هذه الرقصات ، على سبيل المثال ، وتسمى رقصة « قتل هيرانيا كاسيبوييد نوراسينج » ، تتركز المشكلة المعروضة فى « هيرانيا » Hiranya ، وهو شيطان لا يمكن قتله بيد اله أو انسان أو حيوان أو بأى سلاح ، لا فى النهار ولا فى الليل ، ولا فى داخل الأماكن المسكونة ، ولا فى الخلاء . وبسبب هذه الحصانة الهائلة التى يتمتع بها هيرانيا ، أصبح مصدر إزعاج للآلهة . ويتخذ « برا ناراي » Pra Naray ( فيشنو الحافظ ) هيئة «نورا سينج» Norasing ( ناراسينها Narasimha ) ، وهو مخلوق له رأس أسد وجسم انسان ، اظفاره « قارضة كالحمض » . واذا لم يكن نوراسينج الها ، ولا حيوانا ، ولم تكن اظفاره من الأسلحة ، فانه يهجم على هيرانيا ويقتله أمام باب الدار ، لا فى داخلها ولا فى خارجها ، وذلك فى نود الفسق الذى ليس بنور نهار ولا ظلمة ليل . وبهذه الوسيلة تخلصت السماء من هذا الشيطان .

وغة رقصات « استراتيجية » أخرى تتعلق ببراً ناراي . فنونك

**Nontuk** وهو نصف اله ، كان سواء من الآلهة والآلهات يكيدون له دائما ولذا فهو يحيل طرف اصبعه الى ماسة ترسل شعاعا قويا يقتل كل من يصيبه ، فيصرع على هذا المنوال عددا كبيرا من الآلهة والآلهات ، الامر الذى تتكرر من اجله السماوات ، فيتخذ برا ناربي هيئة فتاة جميلة ، ويطلب من مونتاك أن يرقص معه الرقصة «الأبجدية» ، ويضمن الرقصة حركة « الثعبان الذى يلتف على ذيله » ، ويجب على الراقص فيها أن يلمس طرفا اصبعيه احدهما الآخر . ويؤخذ نونتاك على غرة ، فيدير اصبعه القاتلة نحو جسمه ، فيموت . وثمة صورة أخرى لهذه الرقصة تمثل نونتاك فى شخصية «توساكان» *Thosakan* ( رافانا ) الذى يتنازع مع « برا ناربي » ، وبدلا من أن يتقاتل الاثنان قتالا حقيقيا ، فانهما يتفان على أن يبارزا بالرقص ، فالراقص الأبرع يعتبر فائزا . ومن ثم يرقصان معا « الرقصة الأبجدية » .

وثمة رقصات أخرى ، تنتمى الى الرقصات-الاستراتيجية ، وانما هي أكثر منها تجريدا فى طبيعتها ، وأشد صفاء فى قرباتها لرقصات لاكون ، من حيث معناها المحدود ، تلك هي الرقصات التى يلعب فيها التنكر دورا هاما . وتزخر قصص خون ولاكون بأشخاص يتخذون أشكالا غير اشكالهم ليخدعوا خصومهم ، من ذلك ان أحد اعداء هانومان يتقلب ذرة تسبح فى زبد البحر ليفلت من مطاردة اعدائه له مطاردة لا هودة فيها . وفى مواقف أخرى تنقلب الآلهة الى نسوة ، وتفسر النسوة تماسيح ، والقردة رجلا . ومن بين هذه التغيرات ما يكون التنكر فيه جميلا ، فتظهر الشخصية الشريرة فى ثوب شخصية نبيلة عادلة - مثل رافانا ( توساكان ) الذى يجعل نفسه وسيما قبل أن يزور سينا بقصد غوايتها ، أو عندما تتنكر إحدى بنات اخوة رافانا فى هيئة سينا وتظاهر بالموت حتى تثنى راما عن عزمه فى مواصلة بحثه . وتتطلب كل هذه المناسبات رقصة خاصة لم تزل شائعة ضمن رقصات خون ولاكون ، وتعرف باسم « شوى شى » *Chui-Chai* وهى عبارة عن ضرب من التهنيد واستعراض محاسن الجسم غرورا واعجابا بما اكتسبته الشخصية من آيات الحسن والجمال . فالشخصية تتباهى ببيئتها ، وتجذب الأنظار فى فتنة واغراء الى زها ، وتبرز ألوان السحر فى جسمها . ويقول أسانذة الرقص انه اذا كان الدور خاصا برجل فان على مؤديه أن « يتختر زهوا مثلما يفعل الطائر العاشق » ، واذا كان دور امرأة ، كان عليها أن « تخطر وتندل مثلما تفعل السيدة المتعطشة الى الحب » . ولهذه الرقصة تأثير عميق فى نفس من يشهدها ، ولكنها فى الوقت ذاته يصب اداؤها على الوجه الصحيح

مع التصوير الصادق لبشاعة النفس فى اعماقها مع جمال المظهر الخارجى ، حتى انه لا يجرؤ على ادائها امام الجمهور غير ابرع الفنانين واكثرهم حنكة وخبرة .

اما اجزاء الالكون الخالصة ، المجردة من العناصر الدرامية ، فانها تنبع من رقصتين رئيسيتين تسمى احدهما « الرقص السريع والبطيء » ، والاخرى رقصة « ميبوت » maebot او « الرقصة الابجدية » . وترجع رقصة « المرع والبطيء » الى العهد الذى كانت فيه مدينة ايوتايا Ayutaya عاصمة سيام القديمة ( ١٣٥٠ - ١٧٦٧ ) ، وكان كل تلاميذ الرقص يبدون دراستهم بهذه الرقصة فيتدربون عليها سنة على الاقل قبل ان يصرح لهم بالتوسع فى منهاجهم . ولقد قيل فى الكتب السالفة ان الطالب اذا ما اتقن أداء هذه الرقصة فانه سوف يبدو « فى كل اللقاءات الاجتماعية ذا لباقة وكياسة » . وهذا احد الاسباب التى من أجلها ادرج الرقص منذ القدم فى قائمة الثقافات التى يجب على فتيات المجتمع الراقى تحصيلها .

اما « الرقصة الابجدية » ، وهى ثانى رقصة يجب ان يتعلمها جميع الراقصين ، فانها مجموعة مترابطة من جميع الایمادات والحركات الاولى فى الرقص السيامى . وتتتابع الخطوات فيها فى رقة ، وتنفذ الواحدة منها بالآخرى كما تنفذ الأزهار فى الضفيرة . وليست أية واحدة من هاتين الرقصتين مجرد قطعة تعليمية يتدرب على ادائها الطالب ، وانما لابد لكل راقص ( او راقصة ) ان يؤدى كلا منهما علنا امام الجمهور من وقت لآخر ، كلون من الاختبارات الدورية لتأكيد براعته ولتذكير المتفرجين بافئانه مبادئ الرقص الاساسية . والرقصتان لا غنى عنهما لقصص وموضوعات مسرحيات لالكون . وكانت الرقصة الابجدية تتكون فى بدء امرها من أربعة وستين « حرفا » او حركة ، ولكن الملك راما الاول اختزل قائمتها الى تسع عشرة حركة ، هى التى بقيت الى اليوم من بين مفردات الرقص القديمة التى كانت حتما غنية وشديدة التنوع ومتطورة بدرجة كبيرة .

ولهذه الاجزاء التسعة عشر من الرقصة الابجدية أسماء تصفها . ويؤدى الراقصون الحركات المرادفة لها فى حين يترنم المليون الجانبيون فى الفرقة الموسيقية بعبارات الرقصة فى تنابع سريع ، وهذه العبارات هى :

— سلام على الالهة ( حركة التحية والاحترام ) وتوضع فيها اليدين معا امام الوجه ، وتستهل بها جميع الرقصات فى تايلاند .



- الحركة التمهيدية .
- بروهم ( براهما ) ذو الوجوه الأربعة ،
- محاط بشرايرب صغيرة الزهور
- الأمل يسير فى الغابة
- البجمة تطير
- كينارا تسير حول الكهف
- وتنوم السيدة
- ملاطفة النحلة
- الكسكوتوه ( نوع من البفاء ابيض اللون )
- النمل الصغير الذى يبلغ ارتفاعه كتف الانسان
- ميكالا تلبب بجوهرتها النفيسة
- الطاووس يرقص
- الريح تهز غصون لسان الجمل
- تبديل
- زفاف الحب
- تغيير الوضع
- السمك يلعب فى المحيط
- برا ناراي ( فيشنو ) يرمى قرصه

وقد تغيرت هذه « الحروف » فى الرقص وتطور أسلوبها خلال القرون المتعاقبة حتى لم يعد بعضها ، كما نراه اليوم ، سوى حركة مجردة . اما الأسماء الخيالية للفترة بها فاتها تبدو كإرشادات المدرس التى يحدد بها أوضاع الحركات أكثر منها تعبيراً لإحاسيس ذات معان . ومع هذا فإن الحيوانات تصور فى كل لحظة تصويراً بيانياً بوساطة أوضاع واضحة تتخذها أصابع اليد التى ترسم بصورة واقعية أجنتها أو قرونها أو حركاتها المتأنقة . وهذه الحركات التى تتصل اتصالاً وثيقاً بالودرا الهندية ، تختلف مع ذلك اختلافاً جسيماً عن الأصول التى تفرعت منها . وقد اختفى من الرقص السيلى ما كان يتضمنه من معنى خاص ، نوعياً كان أو حرفياً ، اختفاء تاماً حقيقياً . وظل معظم الرقص فى صورته المجردة ، رشاقة زخرقية ، وقتنة وبهجة فى حركة بدنية خالصة مجردة من الصلات التصويرية التى يقرنها الإنسان عادة بالرقص الدرامى . وثمة ققرة معروفة جيداً باسم « الرقص أمام الفيل »

وفيها تدمى فردة هانومان بأنها آلهة ، وترقص كما ترقص سائر الآلهة .  
هذه الرقصة تثبت الحقيقة التي ذكرناها بجلاء . وكلمات هذه الرقصة  
التي يُتغنى بها بسيطة ، تجري كالآتي :

« يحلقون أزواجاً في الهواء ، ويرقصون بطرق مختلفة : فيبسطون  
أذرعهم ، وينزلون برشاقة يميناً ويساراً ، ثم يشكلون صفاً واحداً ،  
ويتبادلون النظرات ، ويدقون أقدامهم بهمة ، ويدورون ، ويمرون خلال  
أماكن متداخلة ، ويلتفون بعضهم حول بعض ، ويتقاطعون » ( وقد  
نقلت هذه الفقرة من الترجمة التي أجراها ب. س. سامستري لكتاب  
« دهانيت يوفو » الثمين في الرقص السيامي ، وعنوانه : « المسرح  
الكلاسي السيامي » ) .

وثمة عدد كبير من رقصات أخرى تستخدم أشياء أخرى خلاف  
الأسلحة وأدوات الحرب والقتال - كالراوح ، وقطع طويلة من قماش  
حريرى ، وشموع ، وازهار ، وأصائص الزهور ، وريش الطاووس ،  
واظفار فضية ، وقناديل موقدة . وتدخل فى هذه المجموعة أقدم  
الرقصات السيامية قاطبة ، وتعرف اليوم فى صورة الرية تسمى  
برالينج Praleng ، وهى فقرة رقص تمهيدى ، يؤديها شخصان  
يرتديان اقنعة بسيطة وبمسان ريش الطاووس ، ولا يصحبها غناء ،  
وانما تنزف الفرقة الموسيقية دندنة وطققة متواصلة بزيلوفوناتهما  
المصنوعة من العاب . ويقال أن الرقصة تكشف عن سلوك الكائنات  
الفائقة للطبيعة - وهذه أحدى صورة يتقرب بها الإنسان الى الآلهة -  
ومن ثم فإن هذه الرقصة تستهل أى عرض يستهدف الإبهال الى  
الآلهة وارضائها ، لابعاد الشرور . وقد استبدل الملك راما الأول  
( ١٨٠٤ - ١٨٦٨ ) ازهاراً فضية وزهية بريش الطاووس الذى أصبح  
مبتذلاً من كثرة شيوعه بين عامة الشعب والراقصين المحترفين خارج  
القصر . وكان الملك مع ذلك مدركاً لخطورة المساس بقديسية الرقص  
الكلاسي ، ومن ثم فهو يعتذر لجمهور المسرح بعبارة قصيرة تتردد فى  
الأغنية التى أضافها الى الرقص ، فيقول : « يمترض المشاهدون على  
هذه اللبدة بدعوى أنها تخالف العرف ، ولكن اليس منظرها يوحى  
حقاً بالخط السعيد ؟ » .

وثمة رقصات أخرى تستخدم بعض الأدوات ، أو بعض الحركات فى  
أجزاء الرقص الخالص التى تتضمنها عروض « لاكون » ، قد وردت من  
الخارج ، ومع أنها أصبحت اليوم عروضاً كاملة ثابتة فى ربرتوار تاييلاند  
الا أنها لم تزل تتضمن بعض العناصر الاجنبية . فرقصة « المروحة »  
مثلاً ، رقصة صينية تنتسب الى عهد الملك راما الثانى الذى أصدر

امره ذات مرة الى الجاليات الصينية والاسلامية فى بانجوك ان تشترك مع التايين فى احياء حفل راقص عظيم ، فاستخدم الصينيون المراوح ( وقد ازدادت شعبية هذه المراوح خلال الحرب اليابانية ، والماورح المستخدمة اليوم فى هذه الرقصة كلها يابانية ) ، فى حين اشترك المسلمون على ما يبدو باستعراض « دق الصدور » الذى يصحبه لحن موسيقى معين ، ولم يزل العرضان باقيين حتى اليوم كمناسبات مميزة لرقصة « دافا دانج » Dava Dung وتتجلى بالمثل مقدرة التايين فى التكيف الفنى فى رقصة « فارانج رام تارو Farang Ram Tao » اى « الرقصة الأوروبية » التى ظهرت مع طلائع التجار البرتغاليين الذين قدموا الى تايلاند فى القرن السابع عشر ، وتختلف عن الرقصات السيامية الأكثر اصالة فى انها لا تستخدم حركات اليد ، فاليدان تستقران عند الوركين كما فى بعض الرقصات الفولكلورية الغربية . وتتحرك القدمان بعثل حركتهما فى رقص القباقيب ، او رقصة الهزهرة ( الجيج ) . ويولد هذا الرقص فى نفس المشاهد الأجنبي أثرا ممتعا . ولما كان الرقص السيامى يؤدي دائما والقدمان عاريتان ، بسرعة ابطا كثيرا من سرعة الأداء فى الرقص الشعبى الغربى ، فان القدمين تدقان الأرض فى رفق وهدهوء ، وبحركة بطيئة مريحة .



## الدراما

من عوامل نضج المسرح فى تايلاند ، جودة وتفوق الانماط الكلاسيكية من الرقصات والمسرحيات الراقصة . وبالبلد بالمثل مسرح شعبى ناجح يسمى « ليككى » Likay تغلب فيه الدراما على الرقص ، وينهض آية على تجاوب طبعى مع الواقع واهتمام عميق بالكشف عن خفايا القصة التى قد يجهلها الجمهور وقد يكون عالما بها من قبل . و « ليككى » نمط معروف للغالبية العظمى من التايين ، أكثر من مسرحياتهم التقليدية خون ولاكون التى تبدو شكلية الأسلوب بعض الشيء أو غير متاحة لتوسطى الناس . والأمر على عكس ذلك فيما يخص بالأجانب ، فقلت أعرف سائحاً من بيانجوك ولم يشهد برنامجاً فى مسرح سيلابكودن ويتمتع به . ولسوء حظ ليككى لم يتعرف عليه الا النزر اليسير من الأجانب .

وليككى لهو شعبى ، بكل ما يبطنه هذا التعبير من معان ، ويشغل ما لا يقل عن عشرين مسرحاً موزعاً فى كل انحاء مدينة بانجوك .

وتزدحم هذه الدور كل ليلة من الثامنة مساء حتى الثانية عشرة باتاس من كل الطبقات ، من سائقى الريكشا (١) ، الى فئات المستخدمين الكتابيين بل وافراد المجتمع الراقى فى بانجوك المولعين بفن المسرح . واذا لم يكن اى من هذه الدور يتمتع بمركز مالى وطيد مثل مسرح سيلباكورن ، فان مرد ذلك الى التنافس الشديد القائم بينها . وثمة المئات من فرق ليكبي تعمل كل ليلة على مدار السنة . واثمان المقاعد فى هذه المسارح بخسة للغاية ، فلا يزيد اجر احسن مقعد فيها عن خمسة وثلاثين « تيكال » ، اى عشر « سنتات » . ولم يعرض الجمهور عن اية مسرحية من مسرحيات ليكبي . واذا اجتمع فى حفل تعرض فيه احدى مسرحيات ليكبي ، عدد من نجوم هذا المسرح ، كان من العسير الحصول على تذاكر فى الحفل ، وكان على الكثير من الناس ان يقنوا بالوقوف فى آخر القاعة او فى طرفاتها . ولا يكتمل حفل فى معبد او فى عيد قومى دون عرض « ليكبي » خاص ، وكثيرا ما يجرى فى الهواء الطلق - ويلعب الممثلون على مسارح تقام وقتيا من الواح خشبية واهية مهتزة ، امام ستائر خلفية مهلهلة . ويشغل مسرح اليكبي مركزا ضخما فى حياة التايب المتوسط الذى يعبر اهتماما اكبر بكثير من اهتمامات الناس فى البلاد الاخرى بأمور اكثر جدية من المسرح . هذا الاهتمام ربما ينشأ فى نفس التايب منذ نعومة اظفاره ، فالأطفال فى تايلاند يدخلون المسرح دون مقابل ، بل ويستطيعون الوقوف الى جانب النصبة خلف الفرقة الموسيقية او بجوار المناظر الجانبية ، ويستطيعون ما داموا لا يعرفون الممثلين فى عملهم ، ان يحملوا فى الأداء من الأبواب التى تؤدي الى خشبة المسرح .

ومن الغريب ان ليكبي ، وهو نمط درامى دنيوى خالص ، له ارتباط خاص بشعائر تكريس اى صبى او رجل تايبى عندما يصير كاهنا ، فالذكور ملزمون بقضاء شطر من حياتهم نساكا يتعبدون . ومن ثم تقيم أسرة الشخص المحتفى بتكريسه عرض « ليكبي » خاصا ، اذا استطاعت ذلك ، يحضره الجيران ، وكل من يتصادف وجودهم بالقرب من المكان دون ان يدفعوا اجرا . اما فى حفلات الزفاف التى وان كانت اقل من غيرها اتساما بالمظاهر القدسية ، الا انها تفترض مع ذلك التزامات روحية دائمة بين الزوجين ، ومن ثم فان عروض الخون هى دون غيرها من الاشكال المسرحية فى تايلاند المناسبة لهذه الحفلات .

---

(١) عربات صغيرة لنقل الأشخاص يجرها آدميون .

وليكنى نعط مسرحى حديث العهد ، بالنسبة للمعدلات الاسيوية فى هذا المجال ، نشأ منذ أكثر من مائة عام بقليل . ويرتد أصله الى الجالية الاسلامية فى بانجوك ، وتتكون من التجار الملايين وفقهاء الدين الذين وفدوا الى تايلاند للدعوة الى الدين الاسلامى . وكلمة «ليكى» منشتقة من «ديكى ايشى» dikay.ichai ، وهى لفظة سيامية مرادفة لعبارة « الحمد لله » ، شاع استخدامها عندما لاحظ التاييون الترانيم الموسيقية الغربية التى كان المسلمون يتغنون بها خلال شهر الصوم كل عام . وقد خلق التاييون بصورة ما من هذه الترانيم نمطا دراميا ، والفوا لها قصصا . بيد أن الوشائيع التى تربط هذه المسرحيات بمصدرها الاسلامى لم يعد لها اليوم اثر الا فى الاغنية الإبتهالية المهمة التى تجرى على خطوط النغم الاصلى ، ويترنم بها فى بداية كل عرض .

و « ليكى » ، كمعظم المسرحيات فى آسيا ، عسرس استطرادى يتكون من مشاهد قصيرة حية تتعاقب فى تتابع سريع ، وبشكل ، مثل اغلب مسرحيات جنوب شرق آسيا ، مسرحيات هزلية تتضمن مواقف مضحكة كثيرة ، تنتهى دواما بانتصار الحق . وقد جرت العادة فى السنين الأخيرة ، من أجل تشجيع الناس على متابعة عروض ليكى ، أن يستمر عرض القصة ليلة بعد أخرى ، فى حلقات مسلسلة كحلقات الأفلام السينمائية القديمة ، الأمر الذى ينتج عنه نوع من التقطع والتشابك فى العقدة الروائية . ويحاول كاتب مسرحية ليكى أن يعط بقدر ما يستطيع فى قصته ، على العكس تماما من كاتب المسرح فى الغرب الذى يجهد فى أن يوجز كل ما يريد قوله فى عمل مركز لا يستغرق ادائه أكثر من ساعتين ونصف فى حفلة واحدة . وهناك من مسرحيات ليكى ما يستغرق عرضها أسبوعا أو أكثر اذا حظيت بنجاح . والكثير منها يعاد احيائه مرة بعد أخرى اما بالنص الاصلى ، واما فى صورة ملحق أو امتدادات للنص الاصلى .

وتشتمل عروض الليكى الحالية على عدد من العناصر المأخوذة من خون ولاكون ، والتى تعد امتدادا لمسرحيات سيام الكلاسية . وفى هذه العروض تجلس فرقة « بيقات » الموسيقية الى جانب المسرح وليس بها مغنون ، لان الممثلين يؤدون كل الاحاديث والاغاني ، وتصاحب كل اللحظات الرئيسية فى الأداء ، ويؤدى الممثلون بعض الرقص ، وعلى الاخص الملوك والملكات الذين يشكلون ادوارا نمطية اساسية فى كل مسرحية « ليكى » ، ويرتدون ملابس اقرب فى طرازها الى ملابس راقصى « لاكون » ، ويؤدون حركات وخطوات ثابتة مرسومة لجميع الدخلات والخرجات . وعندما يدخلون خشبة المسرح ،

يسمرون فى اتجاه خط وهمى ، يشبه اذا رسم ، علامة استفهام . كبيرة ، ثم يخطون فوق عتبة باب وهمى ، ويجلسون على الأرض ، ويبدأون حوارهم من فوق المنصة القائمة فى وسط المسرح ، ويؤدى الممثلون بعض الحركات التقليدية : فليهم جميعا أن يركعوا وينحنوا للنظارة عند دخولهم خشبة المسرح لأول مرة ، ويقابل هذه الحركة فى خون ولاكون رقصة التحية والاحترام التى يؤدى فيها أفراد الفرقة كلها تحية تمهيدية طويلة قبل بداية القصة . وتعتبر جميع الحركات فى الأجزاء الراقصة من المسرحية ، فى نظر الأجنبى ، سيامية الطراز . وهناك فرق رئيسى فى طرفة الجذع العلوى ، أو ما يسمى « كتم الهواه فى الصدور » الذى يبرز الوحدات الإيقاعية . ففى لاكون تؤدى هذه الطفرة الى أعلى ، وكأنما يرفع الراقص جسده ، فى حين أنها فى ليكيبى تؤدى الى أسفل ، مما يجعل الحركة تبدو أثقل وأرسخ من حقيقتها .

والراقصون كلهم من الرجال ، كما فى « لاكون » ، ومع ذلك فإن القليل من النسوة يظهرن فى هذه الأيام على خشبة المسرح فى أدوار النساء ، على الرغم من أن الكثير من الممثلين الرجال الذين يقومون بأداء أدوار النساء يرتدون ثيابا عصرية تضى عليهم مظهرها واقعيًا ، تمشيًا مع أذواق جمهور بانجوك المتقلبة . ويلعب دور الفتى الأول دائما أكثر شبان الفرقة وسامة . وإذا قال انسان فى حديث عادي أن شخصا « ليكيبى » فإنه يقصد بذلك أن هذا الشخص بديع الهيئة للغاية . على أن ممثل « ليكيبى » الذى يؤدى أدوار النساء يغلب على طبيعته الضعف والأنوثة ، ويساعد تنكره بمساحيق وأحمر شفاه سميك ، وثوبه الحريرى ، والأقراط الماسية التى تتدلى من أذنيه ، على إبراز هذه الطبيعة فيه .

والميل الى الرجال المختئين أمر شائع فى كل بلاد آسيا عامة ، ولا يتضمن أية مشاعر جنسية من التى قد يتوقعها الغربى . ويوجد فى مسرح « كابوكى » اليابانى شخصية تسمى « ايرو أوتوكو » iro-otoko لرجل وسيم جذاب ، ويؤديه غالبا رجال من المتخصصين فى الأدوار النسوية . ودور « ايرو أوتوكو » على خشبة المسرح هو فى العادة دور الرجل السيمى الحظ الذى يستدر الاشفاق ، وينحصر كل عزائه فى الحياة فى جاذبيته للنساء وجرائه فى العلاقات الجنسية . ونجد فى الصين شخصية الطالب الفتى الجميل الذى يجذب اليه الانتظار ، وإنما يسيء الناس معاملته . ويتراءى للغربى أن أجمل الرجال فى كل أنحاء آسيا ، حتى فى الأفلام السينمائية ، ذو

سمة انثوية بعض الشيء . وتثير هذه الحقيقة لونا من التضارب الحاد فى التلوق الأسرى بين آسيا والغرب . فنحن فى الغرب نهتم بالرجل المتلىء رجولة ، الملقوف المضلات ، من طراز لانتسترو أو براندو . اما فى آسيا ، حيث يندر الشلوذ الجنسى ، وتندم الخشية منه ، تقل أهمية التعلق بمبادئ الرجولة كفاية فى ذاتها ، وذلك من الوجهة النفسانية ، ويزداد ميل أفراد الجنس الأنثوى الى الرجل الذى يغلب عليه لطف السمائل ورقة العاشية ، فوق خشية المسرح وخارجها . ولا بد من القول بأن الرجال الذين يؤدون هذه الأدوار على المسرح اصحاء من الناحية النفسية فى معظم الأحوال ، فهم يتزوجون بطبيعة الحال ، ولو أن الصورة التى يظهرون بها فى المسرح والتى تكسبهم الكثير من المزايا مع النساء فى حياتهم الخاصة تكون مصدرا لشقوة زواجهم . وتختلف تفسيرات الاسيويين لهذه الظاهرة ، على أنه يبدو أن الآراء تتفق عموما على أن أجمل صورة تظهر على خشبة المسرح هى الصورة التى تتخذها المرأة ، وأن أبشع صورة للخسة والدناءة تتمثل فى نمط من الرجولة الفجة . ولكى يخلق الإنسان شخصية رجل وسيم أثقوا المظهر لابد أن يعتمد فى تمثيله على المرأة أكثر مما يعتمد على الرجل . وفى آسيا ، حيث لا تبرز الفروق كثيرا بين الرجل والمرأة ، من حيث القامة وكمية الشعر وما الى ذلك - وحيث يتبع المسرح تقليدا قديما يتيح تبادل الأدوار ( بين الذكور والاناث ) ، وحيث تسكن الجودة والحسن بين حدى الجمال المفروض والخسة البالغة ، فإن الميل ينتج بطبيعة الحال الى فن أقل تعديدا من الناحية الجنسية ، والى تخطيط جمالى للشخصية المسرحية يجعلها اقرب الى شخصية الخنثى .

والفرق الرئيسى بين ليكى وخون أو لاكون هو أن مسرحية ليكى تؤدي أداء حرفيا وبأسلوب واقعى ، وتتبع تطورا دقيقا ومدهشسا فى الخطة الدرامية ، وليس فيها آلهة أو شخصيات تسمو على البشر ، ورغم أن الملوك والملكات يشكلون عناصر فعالة مركزية ، إلا أن الأدوار الرئيسية تمثل مخلوقات بشرية عادية كثيرا ما تكون فى وضع اجتماعى دنئ . ويتحدث الممثلون فى أدوارهم باللغة السيامية العصرية الدارجة . ويبرز العرض بالأغاني . ويترنم الممثل ، فى الفينة بعد الفينة ، بأغنية أمام مكبر الصوت القريب منه ، كلما اقتضاه الموقف أو أتاح له ذلك . وهذا التناء اما أنه يؤكد اتفعلاته ويفسر الفعل المسرحى الذى جرى منذ هنية ، واما أن يعلن مقلما عما سوف يقدم فى المشهد التالى . وتلتزم خطاب « ليكى » وأغانيه بقواعد صارمة ، فيما عدا الاحاديث الضخيرة . ولا بد أن تكون الجملة شاعرية ، تراعى

التواعد الدقيقة الخاصة بالسجع والوزن ، وترتجل عفو الخاطر .  
وهذه الأبيات الشعرية تنبثق في لحظة القائها . ولا تعرض المسرحيات  
أبدا مرتين بنفس الأسلوب . ولما لم يكن هناك نص مكتوب أو أشرطة  
مسجلة ، فإنه من المستحيل إقامة « ريبوتوار » للمسرحيات ، ثابت ،  
وتقليدى ، وقابل للنقل . فالممثلون والكتاب الدرامى يتفقون معا على  
موضوع المسرحية ، ويضعون قائمة بالشخصيات ، ويحددون زمن  
العرض ، وتخطيطا لتسلسل المناظر ، وذرونها ، ويختارون الألحان  
للاغاني ، ويترون ما عدا ذلك لوحى الساعة .

وكان أغلبية موضوعات ليكيبى فى الماضى تعالج قصصا من حرب  
بورما ، ذلك العهد المضطرب فى تاريخ تايلاند حين توالى خسائرها  
امام البورميين ، وتركت لهم العاصمة ينهونها ، وبأسرون الراقصين  
والموسيقيين ، ورسولونهم الى مندلاى ورانجون كغنائم حرب . وقد  
قام يونو U Nu بزيارة تايلاند بقصد الاعتذار والتكفير عما ارتكبه  
بورما فى حق تايلاند من شرور وما أنزلته بها من وبلاات ، ففرس شجرة  
من نوع « شجرة تأملات بوذا » فى موضع خرائب عاصمة تايلاند  
القديمة . ونتيجة لهذه المحاولة التى بدلت لخلق علاقات طيبة بين  
البلدين ، أصدرت حكومة تايلاند أمرها الى جميع فرق ليكيبى بالغاء  
كل المسرحيات التى تتصل بحروب بورما . وكانت هذه ضربة أصابت  
المسرح ، الأمر الذى يحدث عادة كلما تدخلت الحكومات فى الشؤون  
الفنية ، ولكى تعوض فرق ليكيبى عن هذه الخسارة فى مادة الموضوعات  
القصصية ، فاتها تقوم حاليا بالبحث على أخراج مسرحيات تنأوى  
الشيوعية .

وتنوءام مسرحيات ليكيبى مع هذا الفرض الأخير بصورة مذهشة ،  
ليس لأن ما تتضمنه من شخصيات الملوك والملكات ، إنما هى شخصيات  
بطولية ، ولو أنها ثانوية فى المسرحية ، ولا لأنها مسرح شعبي على  
مستوى فطرى بسيط ، فهى من أجل ذلك يوذبة فى جوها ومشاعرها ،  
ليس من أجل كل ذلك فحسب ، وإنما أيضا لأن أعمال السلب وخيانة  
العرش ( أو الحكومة ) تشكل بوجه عام المحور الذى تدور حوله حوادث  
العقد الروائية . ولقد كان لهذه الأمرات ، والانقلابات ، والثورات ،  
واستشهاد الأبرياء مجال رحب فى قصص ليكيبى الحية ، ومن اليسور  
تعديل هذه القصص حتى تدور حول الشيوعيين . ويجب، تبعا للمبادئ  
الآخيرة ، أن يرتدى الشرير ثوبا أحمر ، ويسمى للاطاحة بالسلطة  
الحاكمة ، ويدبر هدم الدين ، ويقدم ولاء لبعض السلطات الأجنبية



بشرط ألا تكون بورما من بين هذه السلطات . على أن ليكبي كانت دواما مسرحا شعبيا ، يحبه الشعب وبألفه ، ومن ثم فإنها تعبر عن رغبات المواطن العادي أكثر مما تعبر عن رغبات الحكومة . وفرض رقابة حكومية على هذه المسرحيات مشكلة صعبة بسبب طبيعة هذه المسرحيات الارتجالية . وتتعاون فرق ليكبي اليوم مع الحكومة ، ما دامت الشيوعية مذهباً سياسياً لا يستسيغه التاييون ولا ترضيه ضمائرهم ، في الوقت الحاضر على الأقل . بيد أنه من المشكوك فيه أن تستمر مسرحيات ليكبي في أمثالها لأوامر الحكومة إذا ما اتضح أنها لم تعمد ترضي جمهورها .

وهذا التدخل في شئون «ليكبي» - ويتم غالباً في صورة رجاء من الحكومة لتتعاون معها في سياستها الداخلية والخارجية - يدل من ناحية على اعتراف الحكومة بهذا المسرح . وكان آخر تدخل للحكومة في هذا الصدد غير مشجع ، وقد حدث عندما كانت تابلاند خاضعة للنفوذ الياباني . فقد ارتأى لوزير الخارجية في ذاك العهد أن ليكبي فن مبتذل ، تحف بمقاصده الريبة والظنون ، ومن ثم حرم استخدام لفظة « ليكبي » واستبدل بها اللفظة السنسكريتية السيامية ناتا وندرى nata dundri ومعناها «الرقص والموسيقى» . ولما كانت الأقدام العارية ، في الوقت ذاته ، تعتبر غير لائقة لامة تطارب الغرب ، فقد أجبر الممثلون على ارتداء جوارب قطنية بيضاء طويلة . وكان هذا هو التعديل الوحيد الذي بقي من ذاك العهد حتى يومنا هذا . ومن المتيقن أن أية تغييرات تجرى في ليكبي لابد أن تتمشى مع أذواق الجماهير حتى تستمر نافذة بعد انقضاء القرار الحكومي الذي يفرضها . ومن المؤكد أن ليكبي سوف يبقى حياً امدا طويلا ، وسوف يتطور ، ولا مراء تبعا لرغبات المشاهدين لا بمشيئة الحكام .

ومن أنجح مسرحيات « ليكبي » ، «مسرحية اللص ذو الثوب الحريري الأحمر» ، وقد عرضت في حلقات استغرقت عدة أسابيع ، وتتكون من مجموعة طويلة متشابكة من مشاهد متفرقة تعرض فيها منوعات من الأحداث المستقلة عن بعضها البعض . فئمة ملك في بلدة ما ( ولا تستخدم ليكبي مناظر مسرحية ، وإنما تقتصر على ستارة خلفية واحدة معطرز بها اسم الفرقة ، ومنصة التمثيل ، وبعض الكراسي التي يحضرها الممثلون حسب الحاجة ) ، حاصر العدو عاصمة ملكه . وثمة رجل من الأوغاد يلبس قميصا أحمر وسراويل حمرا قصارا ، وفي أذنيه أقراط وفي معصمه ساعة ، يخبرنا أنه هو ورئيس الوزراء يخونان العرش .

وينتهى الى علم الملكة التى بقيت فى العاصمة ان الملك قد تزوج فتاة فى القرية ، وأن هذه الفتاة هى اخت رئيس الوزراء اللئيم . ويدخل شاب يتروم باغنية تصف كيف يعيش فى معبد لافتقاره الى دار ثوبه ولا يملك ما يتدثر به فى الليل سوى قطعة من قماش رقيق . ويصرح انه لا يعرف حتى أباه . ويتفاوض احد الممثلين الهزليين ورئيس الوزراء مع اللص ذى الرداء الحريرى الأحمر ، ويتدبران تنظيم جيش لمحاربة الملك .

وتظهر الملكة ( الأولى ) فى الثابة وهى تترقب قدوم نجدة . أما ابنتها التى انت معها الى الثابة فانها تنكر فى هيئة رجل ، وتسعى لاحضار الطعام لأمها ، على طريقة « روبن هود » . ويظهر غلام يلبس ثوبا أخضر وعليه قناع أرجوانى ، يمثل طائرا يندفع على خشبة المسرح ، ثم يسقط ميتا وقد ارداه سهم أصابه . ويشب الشاب على الطائر ( الشاب الذى لا يعرف والده ، ولكننا نرتاب الآن فى حقيقة امره ، ونحزر انه أمير ) ومعه مهرج ، ويتظاهران ، باستخدام ركائز وهمية ، بطهى الطائر وأكله . وتدخل ابنة الملكة ، وهى التى قتلت الطائر ، ويثور غضبها لأنها كانت تريد تقديم الطائر غذاء لأمها ، وتزجر الرجلين ، ويتضح لها أنهما يعملان فى جيش قد جمع لمحاربة الملك . وتصفع الفتاة الأمير الشاب ، فيقسم أنه سوف يتخذها زوجا له . وترداد كثافة العقدة الروائية . ويتضح فى النهاية أن اللص ذا الثوب الحريرى الأحمر امرأة ، وأن رئيس الوزراء الشرير قد قتل ، وأن اخته الملكة ( الثانية ) قد استبعدت . ويعود الملك الى عاصمته ، ويتزوج الأمير الشاب الفتاة رغم كونهما أخوين .

والمرحبة لا مغزى لها اذا لخص موضوعها على هذا النوال . ولكن الغريب فى الأمر أنها عندما تعرض على خشبة المسرح تثير فى نفوس المشاهدين قدرا كبيرا من الترقب والاهتمام . وعلى كل حال فإن جاذبية ليكبي لا تنبع من قصصها بقدر ما تنبع من براعة ممثلها فى التمثيل والرقص وارتجال القصائد الشعرية وترسيم الأهازيج المتعاقبة . وليس من الصواب أن ننظر اليها ونقومها من ناحية القصة فقط ، وليس من شأن ملخص القصة إلا أن يضلل القارئ فى تقديره لقيمة المسرحية . وهناك من الممثلين من ارتفعت كفاءتهم وبرعوا فى حرفة حتى أنهم لينقلون الى وجدان المتفرج احساسا صادقا بفن المسرحية . وينطوى « ليكبي » على شيء من الركاكة والفجاجة ، الشيء المتوقع من مسرح يعرض فنه على أفقر الطبقات فى البلد . على أن هذه الفجاجة تبدو بسيرة لا قيمة لها اذا قيس ( الى جانب ) ما يتمتع

به من مادة وفيرة ممتعة ، ومستوى رفيع فى الأداء . وسوف تجتذب عروض ليكيبى جمهورا أكبر من الجمهور التايى الخالص الذى يقبل عليها وحده دون غيره فى الوقت الحاضر ، اذا أتيح لها بعض التوجيه والإرشاد ، أو التأييد والرعاية من جانب الحكومة ، مع ادخال بعض التحسينات الفنية ( التكنيكية ) فى الحرفة المسرحية ، وهى تحسينات سوف تنبثق اذا ما خبر المثلون مسارح أخرى ذات مجال أوسع ونطاق دولى أكبر من مسرحهم .



وفى فترة قصيرة أعقبت الحرب العالمية واستطالت حتى حوالى عام مضى ، شاع مسرح حديث ، لم يجد له اسما أفضل من اسم « لاكون » Lakon . ولم يكن فى تايلاند ، فى ذلك الوقت ، صناعة سينما خاصة بها ، فكانت تعتمد اعتمادا كليا على ما تستورده من الأفلام الغربية والهندية والصينية . ولعل هذا النقص فى المسرح الحديث قد أوحى بنمط لاكون الجديد ( وكان ليكيبى نفسه نمطا قديما فى مفهوم الجماعات الفنية التقليدية ) . وكانت جميع مسرحيات لاكون هذه مفرقة فى الخيال والتلون ، تتمشى مع خطوط ما نعينه فى العصر الحاضر بتعبير الكوميديا الموسيقية . أما القصص فكلها تقريبا رومانسية بعيدة عن الواقع ، تتعامل مع الملوك والملكات الذين يقتلون دائما بأيدى أعدائهم الأشرار ، ويثأر لهم أخوة أوفياء . على أن لاكون نمط جديد فى وسائله الفنية ، وحرسته السريعة ، عصرى فى جوهره من ناحية طرز الزى والتنكر . أما الموسيقى فهى غريبة بحتة ، تصحبها أصان متتالية ، على نمط الفودفيل ، فى حين تمزق الفرقة الموسيقية التى تستخدم سكسيات ( والسكسية saxophone هى الآلة المفضلة عند ملك تايلاند الحالى ) ، وبيانو ، وكمنجات ، الحانا عاطفية هزلية تحاكي الألحان الأمريكية الشعبية . ولا تتضمن مسرحيات لاكون رقصا ، اللهم الا بعض المقطعات من رقصة رامبونج .

ومن بين العدد الكبير من مسرحيات لاكون التى كتبت ومثلت فى هذه الفترة ، برز كاتب مسرحى لودى اسمه « كمت شانفروانج » Kumut Chandruang ينحدر من أسرة يشتغل أفرادها بالمسرح ، وكان أبوه رئيسا لفرقة « لاكون » كلاسيه ، والتحق فوق ذلك بعلوم فى أمريكا ، حيث عرف بكتاب الفه بعنوان « عهد الصيا فى سيام » منذ بضع سنوات . وقد زودته خبرته واتصاله بالمسرح الحديث فى أمريكا بمادة دسمة ، وجعلته ينفذ ببصيرته فى الأصول التكنيكية التى

لم يكن لها نظير في تايلاند في ذلك الاوان . وقد هيات له هذه المزايا وحدها وبذاتها مركزا طبيعيا في المسرح . وكانت ميوله تتمشى مع خطوط « أوجين أونيل » الذي لم يزل كاتبه المسرحي المفضل ، ولكنه لم يستطع التخلص من ضغط الجمهور السيامي .

وكانت محاولاته في نمط « لاكون » الحديث مثل غيرها من المحاولات في هذا الميدان : فخمة ، مفعمة بالتلون الكثير والزخرف ، والفراية . ولكنه حاول فعلا توسيع مجال هذه المسرحيات على قدر ما يسمح له به الرأي العام . وكانت أولى مسرحياته التي حظيت بنجاح حقيقي منذ ست سنوات ، اقتباسا من مسرحية « الموت في اجازة » سماها « الموت يتنكر » ، وادمج في الفصل الثاني الذي كان شيطاني السمات مشرا ، يهر الانظار ، مشهدا من « جحيم دانتي » ، أعقبه بمشهد على نمط اقصوصة الجنيات *Livery of Eve* للكاتب ف . و . بين F. W. Bain حورها حتى تلائم قصة « سيف » وزوجته « اوما » ، ونمى فيها بلطف فكرة ان المرأة الحسناء خطرة على نفسها بقدر ما هي خطرة على غيرها من الناس . وكان آخر محاولاته ، وهي المحاولة التي تمثل خاتمة هذا النمط الجديد المسمى « لاكون » في تايلاند كلها ، مسرحية « ماكيب الخائن » المقتبسة بالطبع من شكسبير ، ولكنها منسقة في مناظر سيامية خالصة . وفي هذه الفترة من عهد المسرح الحديث ، وهي أول فترة هامة في تاريخ الدراما في تايلاند منذ عهد « ليكي » ، ربح كتاب المسرح قدرا كبيرا من المال . وكانت ابة مسرحية « لاكون » تقل لكتابها اكثر من ضعف ما يصبو اليه من الربح مؤلف اكثر الكتب رواجاً ، وبدا كان لونا هاما دائما من الفن المسرحي قصد بزغ فجره . واخرجت مسرحية حديثة ، جدية ، تسمى « العاصفة » وهي تراجيديا تدور حول الفسق بالمحارم وازهاق الأرواح ، كتبها « تساو يو » Ts'ao Yu أشهر كتاب الصين المعصرين ، ولكنها لم تكن موفقة .

اما اليوم ، فلا يوجد اى مسرح حديث من اى نوع . واما « كمت شاندروانج » فانه راج ينقب عن الماس في غابات سيام الداخلية . وتشتت ممثلو وممثلات فرقته ، فمتهم من اتجه الى السينما ، ومنهم من احترق أعمالا لا تتصل بالمسرح بتاتا . وعاد واحد منهم أو اثنان الى تدريس الاكون الكلاسي . على أن انعدام المسرح الحديث أمر يصدم الاجنبى ويحمله على الأسف أكثر مما يفعل بالناهي . فاذا سالت تاييا عما جرى لمسرحه الحديث ، تجاهاك سؤالك ، وقابلك بسؤال مضاد

قائلا : « وماذا حدث للمسرحيات الكلاسية الغربية ؟ » ولا يستحق فشل المسرح الحديث ، فى مفهوم الأغلبية من الآسيويين ، لوما أكثر مما يستحقه إهمال المسرح التقليدى .

وليس ثمة سبب يبرر عدم القيام بمحاولة أخرى لإحياء المسرح الحديث فى تايلاند . فالتاييون شعب معروف بحبه للمسرح وتحمسه الشديد له . فإذا ظهر مسرح حديث بصورة ثابتة نهائية ، فان تايلاند سوف تكمل نضجها المسرحى ، وسوف تتفجر الخطط الدرامية ، حتى الخاصة منها بالمسرحيات القديمة ، وسوف تصبح على الأرجح باوعة وغنية بالمعانى ، وعلى المستوى الرفيع الذى يقوم عنده التمثيل والرقص فى الزمن الحاضر .

كمبوديا مملكة صغيرة ، تزيد في مساحتها قليلا عن ولاية «كونكتيكت» (١) وتعداد سكانها يقرب من تعداد سكان ولاية «ايوا» ، (٢) وكانت فيما مضى قسما من أقسام الهند الصينية الفرنسية ، وهي اليوم دولة مستقلة ، تبعا لقرار مؤتمر جنيف ( ١٩٥٥ ) ، والفرنسيون الوحيدون الباقون فيها هم المنسوب السامي ، وحفنة من زارعي المطاط والفلفل ( وتنتج كمبوديا أجود فلفل في العالم وأغلاء ثمنا ) ، وهيئة من المدرسين في المدرسة الحربية في العاصمة بنوم - بنه Phnom-Penh

ولم تثر أية مستعمرة فقدتها فرنسا أو في سبيل فقدانها ( باستثناء لويزيانا على ما يحتمل ) قلدا من الأسى والأسف في نفوس الفرنسيين المتنورين بقدر ما أثارته كمبوديا . وقد حكمتها فرنسا زمنا يقل عن القرن ( أو بالأحرى باشرت « حمايتها » على حد تعبيرها المهنّب الذي كانت تفضل استخدامه ) ، بيد أن المكانة التي احتلتها كمبوديا في قلب الأباطورية الفرنسية ، كانت أشبه شيء بمكانة جزيرة « بالي » في قلب هولندا - مكانة تقوم على علائق المودة والسماحة - وتتفق كمبوديا مع « بالي » في عدد من المظاهر الغريبة الساحرة في مناظرها الطبيعية وشعبها .

وكمبوديا ، شأنها شأن معظم بلاد جنوب شرق آسيا ، تمتد فيها الأعراس الوحشية الى جانب الأراضي المربعة المزروعة أرزا . وتربة كمبوديا شديدة الخصوبة حتى ان الكثير من أراضيها تفل أربعة محاصيل في السنة الواحدة . ويعيش الأهالي في بيوت خشبية ترتفع عن سطح

(١) Connecticut من الولايات المتحدة الأمريكية - مساحتها ١٣٨٨ كم<sup>٢</sup> .

(٢) Iowa من الولايات المتحدة الأمريكية - يبلغ عدد سكانها ٣٦٢١٠٧٣

الأرض على قوائم خشبية ، فالأنهار تفيض في فترة معينة من السنة ، ينتقل الأهالي خلالها في قوارب صغيرة ذات مجاديف ، مصنوعة من جنود الأشجار المجوفة . وعندما تتراجع مياه الفيضان ، وهي تفعل ذلك في مواعيد منتظمة ، انتظام عقارب الساعة ، يجد الأهالي زادهم من الغذاء : وذلك هو السمك . بيد أن اصطياد السمك ليس رياضة ولا عملا شاقا . ففي فصل الجفاف ، يحفر الأهالي مجموعات من الحفر حول بيوتهم ، وتحتجز هذه الحفر السمك الذي يسبح في مياه الفيضانات عندما تنسحب هذه المياه ، وتبقىها في جوفها حية قريبة المنال . وعندما تفرغ المؤونة ، تأتي مياه العام التالي برصيد جديد .

ويعرف شعب كمبوديا من الوجهة السلالية بالخميريين ، وهم ماتبقى من حضارة قديمة ، أقوياء البنية ، ذوو مظهر داعر متاجع ، يمكن تشبيهه بهيئة الملاويين الذين تجرى دماؤهم في عروق الأغلبية من الكمبوديين . وهم على العموم أكثر وسامة من جيرانهم السياميين أو الفيتناميين . وللرجال شعور تميل الى الطول ، في حين تربي النسوة شعورهن بطريقة وسط بين قصر شعر الفتاة الصغيرة وقصة شعر البحارة . ويرطب النساء وجوههن بأدهنة من عجين الأرز ، يجعلهن كالذاهبات الى ميدان القتال ، وعلى وجوههن كل أدهنة الحرب . أما الرجال فانهم يشعرون صدورهم كلها بزخارف تتفاوت بين صور المعابد التي تطبع بالوشم على الصدر كله الى صورة عضو التذكير مع عجلة « كرما » (١) التي تمثل الصفن فوق الضفيرة الشمسية . (٢) ولجميع القرويين على وجه التقريب لطخة واسعة دائرية زرقاء على الجبهة بين الحاجبين ، تشبه علامة الطائفة عند الهنود ، وهي بقعة حال لونها الى مدى الحياة ، وذلك بوضع كأس بها قطن مشتمل على جبهة الطفل ، والغرض منها وقايتها من العين الحسود .

وقد نبع افتتاحان فرنسا بكمبوديا على الأرجح من بعض المظاهر الهامة التي يتسم بها البلد ، أولها مجموعة الأطلال العظيمة المعروفة باسم « أنجكور » ، وتضم حوالى ستمائة من المباني المتينة المزينة بالنقوش والتماثيل ، تنهض في أحراش « سيميريب » ، وثانيها فرقة الراقصات والرائعة الخاصة بجلالة ملك كمبوديا في قصر « خمير » الملكي بمدينة بنوم - بنه ، وتعد في ذاتها كنزا حيا . وكان لفرنسا في كل من هذين المظهرين يد عاملة - ومهما كانت حماقاتها الاستعمارية ، فان ذكائها الفنى الحساس قد آكسبها مجدا وفخارا . واكتشف الفرنسيون الأطلال حيث بقيت في

(١) كرما - اعتقاد بوذى بأن حالة الاتمان الحاضرة ترتبط بحياته السابقة .

(٢) شبكة من الأعصاب خلف العمة .

موضعها قرونا طويلة ، وارتفعت حولها أشجار الغابة الكثيفة ، فعملوا على وقايتها بإنشاء مصلحة للآثار ، وإقامة العديد من المباني من أكوام الحجارة المهشمة . وكان للعلماء الفرنسيين الفضل في كشف النقاب عن قصة ذلك العصر العجيب الخيالي في تاريخ الخمريين . وأثار الفرنسيون لأول مرة الاهتمام بالرقص الكمبودي بفضل ذلك المنصب الخطير ، منصب « المستشار الثقافي للعرش » ، فاحتفظوا لنا بصفاء العروض الراقصة الفنية .

وعرف الناس تاريخ الخمريين ، وكان مدونا بشكل بديع في أجزاء المباني العظيمة الكائنة في ضواحي أنجكور ، وامتدنا هذه الكتابات المدونة بدورها بشرح للمكانة السامية التي كانت للرقص في ذلك الأوان . ولم يزل الرقص الى اليوم يتمتع بال حظوة والتقدير ، على الأقل في داخل القصر وفي قلوب الشعب . ولم يزل راقصات القصر ، رغم تأثرهن الشديد بتايلاند ، ثم رجوعهن الى وطنهن الأصلي بعد أن أعادهن التاييون اليه ، يشكلن الرابطة البارزة الوحيدة التي تصل كمبوديا الحديثة بتراتها القديم ومجدها الذي طوته عهود النسيان .

والخسارة الخميرية التي ينحدر منها الكمبوديون الحاليون مباشرة ، قد بلغت ذروتها الأولى في القرن الثامن ، وينتسب الى هذا العهد أيضا أول نقش يشير الى الرقص ، اكتشف في المنطقة . وقبل هذا العصر . كان ثمة غزوات جاءت من الهند ، ومن جاوا المتأثرة بالهند ، وامتزج الفاتحون بالآلهة الغلوبين على أمرهم الى أن استوعبهم هؤلاء تماما . وقدم الأجانب الفزاة للبلد المغزوة رقصهم وعقيدتهم الدينية ، في مقابل أفراح النصر والجزية . وكانت غزواتهم في واقع الأمر ثقافية أكثر منها حربية ، استقدموا فيها ، كهنة ، وكذا بعض الراقصات ، منهن مومسات ، ومنهن نسوة طبيبات من أصل كريم ، الا أنهم رقصن جميعا في حفلات دينية وحفلات دنيوية لاستعطاف الآلهة . وفي مستهل العصر الأنجكوري العظيم الذي امتد من حوالي القرن التاسع الى الثاني عشر ، كانت شخصية هؤلاء الراقصات قد لصقت بأذهان الكمبوديين بصورة تماثل «الأسبارة» الهندية *Hindu apsaras* ، أي الراقصات السماويات اللواتي يسترضين الآلهة بالطايبا ، وبأجسادهن وفنهن . وتظهر صورهن على كل عمود ونقش بارز وحجر منحوت في جميع الخرائب ، اما في أوضاع تعبد وتقديم الهبات للآلهة أو في هينات رقص . وكان بعض «الأسبارة» الأحياء يلحقن بجميع المعابد الكبيرة . وتذكر إحدى الكتابات الأثرية المنقوشة أن معبد « تابروهم » *Ta Prohm* ، وهو من المعابد الكبيرة ، كان يؤوى بصفة دائمة ما لا يقل عن ستمائة راقصة .



وانقلب الحميريون بدورهم غزاة مهاجمين ، وسيطروا في وقت من الأوقات على معظم بلاد الهند الصينية ، وتايلاند ، بل وتلقوا الجزية من شبه جزيرة ملايو وسومطرة . ويصور الكثير من النقوش البارزة في اطلال أنجكور تصويرا واضحا أعمال العميد الذين انتزعوا من بين الشعوب المهورة واستخدموا في تشييد المباني الحجرية العظيمة الكمبودية . وفي هذه الحقبة أنجز الحميريون بعضا من أروع الأعمال المعمارية في تاريخ العالم . وفي انتفاضة متأججة ، براهمانية ثم بوذية ، أله بعض الملوك الحميريين أنفسهم في المعابد والمقابر . وشيدت بعض المباني بعجلة كبيرة حتى لقد تركت بعض أجزائها دون أن تتم ، أو أصابها العطب في بعض المواضع بسبب الصنعة الرديئة غير المتأنية . والمعروف أن المعبد الأوسط الضخم في أنجكور ، وهو معبد « فات » Vat قد استغرق بناؤه ثلاثين عاما ، وهو ثلث معدل الوقت الذي كان يستغرقه الأوروبيون في بناء كاتدرائياتهم الضخمة . وكان الناس يعبدون الآلهة والملوك في كمبوديا في بادئ الأمر باعتبارهم رمزا للاخصاب والتناسل . ويضم كل برج في معبد عضو تذكير مصنوع من الذهب المرصع بالمالى .

وجاءت البوذية في أعقاب الهندوسية . ولم تزل آثار ازالة أعضائه التذكير ، واستبدال تماثيل بوذا بها ظاهرة الى اليوم . وأصبح الملك المؤله بعيد بصفته صورة مجسدة للمولى بوذا . ومن المباني الجديرة بالاهتمام ، المعبد الجوى الغريب المعروف باسم « بايون » Bayon ، فهو يحتوى على خمسين برجا ، لكل برج أربعة وجوه متماثلة ، تشرق بابتسامة خفيفة ساخرة غامضة ، على الطريقة البوذية ، وهى لا تمثل « لوكسافارا » ( بوذا الرحيم ) فحسب ، وإنما أيضا الملك « جايافارمان » السابع ومن « بايون » مركز المملكة ، تشرف وجوه هذا الملك الإله المائتان على كل أقاليمه ، في اتجاهات العالم الأربعة . وما أن أقبل القرن الثالث عشر حتى استنزف الشعب الحميرى طاقاته ، وأمواله وعزيمته من جراء القرون الطويلة التى طواها في أعمال التشييد الجنونية . فقد كانت ألواح الحجر الرملى والطوب الأحمر تحمل بأيدي الرجال مسافات طويلة . وتوقف تداول الذهب والحجارة الكريمة بسبب تكديس كميات كبيرة منها في خزائن الآثار المقدسة في المعابد . وأفنى الآلاف من أرباب الحسرف والفنانين والأرقاء أعمارهم في انجاز أعمال النحت والنقش الجبارة . وعجل آخر الملوك البنائين « جايافارمان » السابع بانهياء المملكة ، فقد شيد عددا كبيرا من هذه المباني المقدسة ، حتى ليشاع أنه هو « الملك المجنوم » الغامض في مملكة كمبوديا ، ذلك الذى كان يأمل عبثا أن تجزيه الآلهة عن أعماله التى كرسها لعبادتها بأن تشفيه من علته .

وشيّعت مبان آخر صغيرة خلال فترة قصيرة تلت هذا العهد ، بيد أن عظمة كمبوديا كانت قد أشرقت على الأفول . وفي هذه الظروف المستضعفة لم يعد الملوك الخميريون قادرين على صد السياميين الذين اتهموا البلد تماما في القرن الخامس عشر ، فقد اختطف هؤلاء الغزاة الرافضات الكمبوديات ، وسطوا على المعابد ، وحملوا معهم ما وقعوا عليه فيها من ثروات ، وسحقوا الخميريين الذين ظلت حالتهم واحدة حتى حوالي عام ١٨٦٠ عندما اغتصبت فرنسا أراضي كمبوديا القديمة من السياميين ، بفضل نفوذ مبشرها الطامحين ، وأقاموا ملكا على العرش ، أعاد تشكيل البلاط ، واستأنف رعايته لفنون الرقص . وبدأت عند ذاك عملية عجيبة هدفها انعاش بلد نجا بشق الأنفس من الدمار . وتتابعت بعد ذلك أحداث خطيرة ففي عام ١٩٤١ أعادت اليابان قسما كبيرا من كمبوديا يضم أنجكور الى تايلاند في مقابل تعاون الأخيرة معها في شؤون الحرب . إلا أن هذه الأقاليم قد عادت ثانية الى كمبوديا في عام ١٩٤٦ بمقتضى الاتفاقية الفرنسية السيامية التي أبرمت في واشنطن . ومنذ بداية سيطرة فرنسا على كمبوديا ، تسربت أنباء الرقص الكمبودي الرائع ، والاكتشافات العديدة التي تمت في هذه البلاد ، الى مدينة باريس . وفي عام ١٩٠٨ أرسلت رافضات القصر والفرقة الموسيقية التي تعمل به الى فرنسا لتقدم مجموعة قصيرة من البرامج في معرض المستعمرات ، فافتن بهن المتنبرون من أهل باريس الذين تقاطروا لمشاهدة هذه العروض . وردد « أوجست رودان » (١) الخبر الثقة في معظم بلاد أوروبا في شؤون الجمال في ذاك الحين استجابة الجماهير لتلك العروض ، فكتب بعبارة حماسية يقول : « لقد عرض علينا هؤلاء الكمبوديون كل ما يمكن أن تشمله فنونهم القديمة .. أن فنونهم الكلاسيكية عظيمة بقدر عظمة فنوننا الكلاسيكية .. ومن المستحيل أن نشهد الطبيعة البشرية وقد ارتفعت الى مثل هذه الذروة من الكمال ، ولسنا نملك في هذا المجال سواهم وسوى الاغريق .. لقد وقعوا على وضعات لم أكن أحظ بها ، وحركات كنا نجهلها حتى في العهود الماضية » .

ومن ذاك الحين انبثقت سلسلة من الدراسات التي عكف عليها بعض الأجانب . وأمضى بعض الفنانين شهورا طويلة في القصر الملكي في بنوم بنه ، يرسمون الرافضات ويصفونهن في حركاتهن وفي راحتهن . وأنتع آخرون مدرسي الرقص في القصر أن يتسولوا تدريبهم على الرقصات الصحيحة الشائعة ، ثم أقدموا على ادخال أساليب الرقص الكمبودي في لندن ونيويورك . ونشر الفرنسيون في الوقت ذاته حوالي اثني عشر

(١) أكبر نحات فرنسي في العصر الحديث ، ومؤسس المدرسة الناطرية في النحت .

كتاباً في الرقص الكمبودى نفذت جميع نسخها مع الأسف ، ويسالغ الكثير من مواد هذه الكتب مسائل لاتصل مباشرة بفن الرقص . وثمة كاتب يفيض بغي وصف ( الشعائر المؤلة ) المتبعة فى أنجكور حين يفيض الراقصات بكارتهن ، عند بلوغهن سن الحلم ، على عضو تذكير من حجر مرصع بالجواهر . ويصف كاتب آخر وصفا مستفيضاً الحياة الحبيسة التى تحياها الراقصات بين جدران القصر فى انتظار تفضل الملك باختيار من تروق له منهن لمتعته الخاصة . وهناك كتاب آخر يتأسف لأن أحدهم اراد ، فى عشرينات القرن الحاضر أن ينظم معرضاً يسجل فيه الثقافة الخميرية من العصر الأنجكورى الى يومنا هذا ، ولكنه لم يستطع أن يجد فى كمبوديا كلها فتيات يرقصن شبه عرايا ، أو حتى يتخلن وضعات بصدور عارية وتقيات شفافه تحاكى الراقصات السماويات المصورات على حجارة الجوانط ، ومن ثم رفض فى عناد ومكابرة أن يعتبر راقصات القصر همزة وصل بين ماضى كمبوديا وحاضرها وذلك على الرغم من الحقيقة الناصعة التى تبرهن على أن حركات الأيدي والأصابع والتواءاتها ، وامتداد المرفق امتداداً مفرطاً ، وقصص الرقصات الحالية يمكن التعرف عليها كلها والرجوع اليها من الوجهة الفنية على الأيمال الطويلة من النقوش المنحوتة على جدران مباني أنجكور . ومن الغباء كذلك ، عند مناقضة استنتاجات هذا الكاتب ، الانتهاء الى أن الرقص فى كمبوديا قد بقى جامداً لم يتطور حوالى ألف سنة . فقد وجدت القوى الوافدة من العالم الخارجى ، وعلى الأخص تايلاند وفرنسا ، فى الجنس الخميرى المنهوك القوى فريسة طيبة . ولا ريب أن الحيوية القومية العظيمة التى اظهرها التاييون فى العصور الحديثة قد اثمرت فى فنون الرقص بصورة محسوسة . والواقع أن الرقص الكمبودى الحاضر لا يختلف إلا بقدر يسير جداً عن رقص «لاكون» فى تايلاند . ومبدأ الحركة فى نوعى الرقص واحد فى أساسه « وهو فى أصله كمبودى » ، وتكاد تكون الملابس واحدة ( فهى سيلمية بحتة ) . ومن العسير أن نحاول اليوم فرز التقاليد والرموز وفصل ما هو سيامى منها وما هو كمبودى أصلى . ولابد أن يكون جزء كبير من هذا العمل مجرد حدسي وتخمين .

ومما ساعد على زيادة تفوق تايلاند على كمبوديا فى هذا الضمار عدم استقرار عهد الملكية الذى جاء فى أعقاب عملية اغتصاب الرقص الكمبودى . وكان أقل ما يقال عن الحكام فى غضون تلك الحقبة أنهم يتشكلون فى تعاقبهم خطأ متعرجاً ، إذ كانت التقاليد فى كمبوديا تقضى بانتخاب الملك عندما تعم الغوضى البلاد ، أو عندما يثور الشك فى صحة ولاية العرش ( وكان أعظم رجل فى البلاد هيبو الذى ينتخب ملكاً ، من

الوجهة النظرية ) ، وقلما كان أمثال هؤلاء الملوك يعملون الى النهوض بالرقص . وبعد نهب كمبوديا ، ظل العرش خاليا ، والملكية خاملة ، اما الراقصات اللاتي يقين بالقرب من بعض أعضاء الأسرة المالكة ، فانهن كن هناك بمحض الصدفة ، ولا يحصلن من هؤلاء على اية معونة مادية . واذا صرفنا النظر عن حالة القلق المتفشية فى الفنون الراقصة بآسيا فى الوقت الحاضر ، فانى اعتقد أن فرقة القصر الملكى الخميرى تعتبر بلا نزاع ، من بين جميع الفرق الراقصة التى يرعاها الكثير من ملوك آسيا فى قصورهم اليوم ، اشدها تألقا واعرضها شهرة ، وتشكل من ابداع مجموعة من الراقصات فى العالم كله .

ولابد فى هذه النقطة من تفسير العلاقة التى تربط بين الملوك والراقصين ، لاهمية هذا التفسير العظيمة فى قارة آسيا . ففى الهند مثلا ، نجد ان « كالناكالى » فى صورتها الحالية قد ابتكرها « راجا » ، وكان احسن عرض لبهاراتا ناتيام يقدم حتى وقت قريب فى بلاط «مهراجا بارودا » بعيدا عن موطنها الاصلى فى الجنوب . وكانت العلاقة بين الرقص الكاندى والملوك الكانديين ، وكذا بين المسرح البورمي وبلاط مندلای ، والصعوبات التى واجهتها تايلاند عندما انفصل الرقص عن البلاط ، كلها أمور سبق لنا التنويه عنها . وان سيادة الباليهات الكلاسية فى الوقت الحاضر بصورة فائقة للعادة لترجع الى حماية الملوك لها ، كما سوف نرى فيما بعد . وتقيم هذه الظاهرة تباينا حادا بين الشرق والغرب الذى هبطت فيه الرعاية الملكية لفنون الرقص الى قدر لا يكاد يتجاوز تنظيم عروض خاصة . ولعل الصورة الوحيدة التى يتمثلها الشخص الغربى المتوسط عن الرقص الآسيوى ، وهى صورة عاهل شرقى يجلس على الأرائك والوسائد ويرقب عرض فرقة السراى ، ليست بعيدة كثيرا عن الحقيقة الواقعة ، اذ تنبئنا أقدم المخطوطات التى نعتز عليها أن الأباطرة والمهرجات والملوك والأمراء والسلاطين والزعماء ينفقون على راقصات خصوصيات . وكانت الرقصات التى يؤديها هؤلاء الراقصات تشبه بدرجة كبيرة من الوضوح ، وطبقا لجميع الصور والأوصاف المتاح لنا الرجوع اليها ، الرقصات التى لم نزل نشهدها اليوم ، وذلك رغم أوهام وخيالات الماضى . وثمة تقليد راسخ لقرون طويلة يقضى بضرورة عول الفنانين وأبنائهم ، وقد منح الكثير منهم مناصب فى البلاط وأمتيازات خاصة ، بل ورتب لبعضهم معاشات مدى الحياة بعد أن انتهت خدمتهم العاملة فى محيط البلاط . وان اتصال الحاضر بالماضى ، ذلك الاتصال الرائع ، ودرجة الكمال الفنى التى أمكن الحفاظ عليها ، ثم بالطبع ذلك القدر الهائل من الرقص الذى كان موضوع كل تلك الرعاية ، كل ذلك ينهض برهانا على كفاءة

الوسائل التي يحافظ بها الأسسيويون على تراثهم الفني . وان أهمية المتاحف في حفظ الأشياء الأثرية عند الغربيين ليعدل من بعض الوجوه أهمية بلاط الملوك في آسيا في رعاية الفنون الحية التي لا تبقى ولا تدوم .

وكانت الصلة بين الملك وراقصاته في كمبوديا صلة طيبة بصفة خاصة - وللفرنسيين بعض الفضل في ذلك - ولست أعرف فرقة باليه تؤدي بقدر من الجاذبية والحر أوفر مما تؤدي به فرقة راقصات القصر الخمري ، وربما كان لجمال البيئة التي تجري في أحضانها هذه العروض قسط وافر في التأثير على المشاهدين وفنتنتهم . وثمة تقليد يقضى بأن يحتفى الملك بضيوف الدولة الرسميين وكبار الشخصيات الأجنبية ، فيدعوهم إلى وليمة ، ثم ينتقل معهم بعد انتهائهما إلى جناح فسيح في القصر ، وفي معيئتهم بعض الخدم والحشم يحملون مصابيح ومظلات تجيدا للملك المعظم ، فيشهد الضيوف عرضا تقدمه راقصات القصر . ويهتم أفراد الأسرة المالكة بفرقة الراقصات اهتماما كبيرا ، حتى أنه على الرغم من أن الدعوات الإضافية التي توجه للزائرين غير الرسميين أو لبعض الأشخاص المهتمين بالرقص اهتماما خاصا لمشاهدة عروض تقدمها فرقة القصر بعد طعام العشاء ، قليلة نسبيا ، فإن هذه الدعوات تحتاج هي الأخرى إلى تصريح خاص من الملك أو الملكة الوالدة . فإذا أتيحت لك فرصة حضور إحدى هذه الأمسيات الملكية ، فانك لن تتمالك نفسك من الانفعال بما تشهد ، وسوف تجلس على مقاعد أثرية مكسوة بالحرير الموج المطرز بخيوط فضية ، ويقدم لك السقا أقداح الويسكي والصودا وسوف تهمس ببعض عبارات الإعجاب والتقدير . أما جلالة الملك فانه يومئ برأسه في جلال ، ويبدى بعض الملاحظات على الأداء . وفي هذه الأثناء تندفق الأنغام الهفافة العذبة الصافية التي تصدر من الزيلوفونات المصنوعة من الغاب فتشكل سلاسل موسيقية صاعدة وهابطة، تخالها الأذن الغربية ناشرة . وتهب نسمة استوائية رقيقة خلال الجناح المكشوف ، وتنسجم ذبول أودية الراقصات التي تجر على الأرض ، وأوشحتهن التي تتطاير في الهواء ، مع الحركات المتموجة اللينة السهلة التي يأتيها هؤلاء الراقصات الرقيقات ذوات الوجوه المستديرة كالبدور .

وعندما تشرع فرقة راقصات القصر الكاملة في الرقص وتزدان بشعاراتها الملكية في نطاق بيئتها الفخمة ، يشع منها كل مافي الشرق من سحر وقتنة . ويلبس الراقصات في كل يد ماسات ويواقيت وزمردات مرصوعة في خواتم ذهبية ، ويتزين بالأسماور والخلاخيل والقلائد ،

ويستعملان بأثواب من خيوط ذهبية ومخملات ، وحرائر متعددة الألوان - كالوان اخنحة فراشر التنين - وعلى رؤوسهن قلائس مثلية من صفائح ذهبية مطروقة ، فيسطع من شخصهن سحر قرون انصرمت ودولة انقضت ، وأزباء كادت تختفى فى طيات النسيان ، فى زحمة ورتابة حياتنا اليومية العادية .

كانت البنات اللواتى يشكلن هذا الباليه يخرجن بداءة ذى بدء من أفرع الطبقات الشعبية فى كمبوديا . فاذا بدا لأسرة أن احدى بناتها تزداد حسنا وجمالا ، فانها تقدمها هبة للقصر الملكى ، اداء لفريضة دينية مقدسة . وكان الملك فى تلك الأيام ملكا الها « ديفاراجا » devaraja ويقابل هذا فى التعبير الغربى اسمى درجات « الحق الالهى » . فاذا ابدى الملك استحسانه للفتاة ، منحت الأسرة مبلغا من المال ، والرضا السامى الملكى ، ودربت الفتاة على الرقص ، حتى تغدو بعمر الزمن من عشيقات الملك . وقد تبدل اليوم هذا الأمر ، فأصبح الكثير من الفتيات راقصات بالوراثه ، واصبحت الكفاءة تفضل الجمال . ويتزوج الكثير من الراقصات خارج القصر ( ويضم القصر اليوم خمسين راقصة ، ولو أن العرض العادى لا يستخدم منهن سوى خمس وعشرين فى المرة الواحدة) بيد أن حياة الراقصة فى القصر لم تتغير عن ذى قبل الا بقدر ضئيل ، ففى لم تزال تقضى جل وقتها فى رحاب القصر .

ولا يتأنى للراقصة ان تتقن اداءالوضعات والحركات التى أثرت فى نفس « رودان » أعمق تأثير ، الا بعد تدريب شاق طويل . فتمتد اللحظة التى تصل فيها الراقصة الصغيرة الى القصر ، تستهل تدريباتها على ايدى معلمات الرقص « كرو » Kru ( من اللفظة الهندية جورو ) ، وهن نسوة متقدمات فى العمر ، قد كفغن عن الرقص . وتجرى دروس الرقص كل يوم فيما خلا أيام الأحد ، من الساعة الثامنة الى الحادية عشرة ، وتقدم للراقصات وجبة الفداء فى الحادية عشرة والنصف ، ثم يواصلان الدرس فى الثالثة بعد الظهر حتى الخامسة . ويمتاز جسم الاسيوى عن الغربى بوجه عام بعرونة كبيرة فى العضلات ، وهيكلى عظمى أرق . وقد يرجع هذا الى نظام التغذية ، فاللحم واللبن مواد غذائية نادرة ، حتى فى بيوت الأثرياء ، أو الى عوامل نفسية ( سيكلوجية ) - فلاسيوى بصفة عامة - وعلى ما اعتقد - أقل صلاحية فى بنيان جسمه من الأوروبى أو الأمريكى - وربما كان الأمر مجرد ظاهرة عنصرية . ومهما كانت العلة، فالظاهرة حقيقة واضحة للعيان .

وتكاد الراقصات حسب هذه الظاهرة الطبيعية مزيدا من التحوير والصياغة فى أبدانهن قبل أن تتشكل هذه الأبدان بمشيتهن على صورة

تمثيل انجكور القديمة . وتبدأ التلميذات عمليات التشكيل هذه بتمرينات اليد ، فتمسك الراقصة أصابع كل يد ، وتضغطها على مهل الى الورا الى ابعاد درجة مستطاعة . وتستطيع أصابع اليدين بعد بضعة اسابيع أن تنحني الى الخلف حتى تمس السطح الخارجي للمعصم . ويعاد أداء هذا التمرين نفسه مع كل أصبع على حدة . فإذا كانت التلميذة شديدة الحماس والمثابرة فى تمرينها ، فانها قد تقطع اربطة عضلات الاصابع التى قد تغدو مشوهة بعض الشيء .

وثمة تمرين آخر يجرى بلمصق راحتى اليدين ورفع المرفقين حتى يصنع الفكأن زاويتين قائمتين مع المعصمين . ونتيجة لكل هذا تنقوس الاصابع عند الرقص فى رشاقة الى الخلف ، وتدور اليد على زاوية قائمة تماما مع المعصم . ويتضاد تأثير هذه الحركة مع حركة اليد اللينة المسترخية فى الباليه الغربى .

وبعد هذا يبدأ تدريب المرفق الذى يجب أن يتشكل مثلما تشكلت اليد . وتؤدي الراقصة تمرينها فى هذا الشأن بأن تجلس على مقعد صغير منخفض ، وتضع ذراعيها على ساقيها . ويستقر الجزء الخلفى من أحد المرفقين فوق رضفة الركبة ، ثم ترفع الراقصة ساقيها الأخرى فوق الذراع بالقرب من المعصم ، وتضغط برفق مستعينة بثقل الساق اللتفة حتى يلتوى المرفق ، ثم تزيد من شدة الضغط الى أن يبدأ المرفق اخيرا فى الانثناء الى الخارج مثلما ينثنى الى الداخل . وثمة تمرين آخر للمرفق يبدأ باقوال الاصابع فى راحة اليد التى تتجه الى أسفل ، ثم وضع مفصلى المرفقين بين الساقين اللتين تضغطان عليهما حين يتلامس باطن المرفقين . على أن الذراع المنبسطة أكثر من حدها الطبيعى تتموج خلال الرقص تموجا لنا ، وكأنها تنفك من مفاصلها بحركات إيقاعية .

وللأرجل تمرينات خاصة بها ، منها القعود القرفصاء وكل قدم فوق الركبة الأخرى ، على طريقة اليوجا ، ثم التسدحرج على الأرض اماما والوجه على الأرض دون تغيير وضع الرجلين . وما يلبث القسم الأسفل من الجسم أن يصبح قابلا للمط والانشاء للدرجة أن الراقصة اذا وقفت وفراعاها متدليتان الى جانبيها ، فانها تستطيع أن تباعد بين ركبتيها حتى تلمسا راحتى اليدين .

كل هذه التمرينات الأولية تجعل الوضعية الأساسية للرقص الكامبودى طبيعية وسهلة - فتمرز الاليتان خلفا ، وتطلان ثابتتين فى هذا الوضع . وتنفرج الركبتان انفرجا كبيرا واسعا ، وتستدير القدمان الى الخارج ، وأصابعهما مرفوعة ، وتوازن الزاوية التى تصنعها اليد مع المعصم

توازننا غير متناسق مع انكسار المرفق انكساراً حاداً . ومن هذه الوقفة تتطور جميع وضعات الرقص وتتوالى حتى تعود إليها حتماً في النهاية .

ويعد أن تنتهى التلمذة من هذه التمرينات التى تستغرق كلها حوالى عام ، تكون على أهبة البدء فى تعلم الرقصات الحقيقية . وتقوم «الكرو» ( معلمة الرقص ) وهى تدرّبا ، بضغط كثيفها من الخلف ضغطاً شديداً ، وتسير بها على هذا المنوال خلال التدريبات المقررة المختلفة ، وترفس قدميها لتوضح لها خطوات الأقدام ، وتنخزها بركبتها لضبط درجة وعمق الانحناءات .

وهكذا تنطبع الحركات فى ذهن الراقصة وبدنها مدى الحياة . وتستطيع الفتاة الموهوبة أن تتحكم فى الأقسام الآلية لعدة رقصات فى مدى عامين ، بيد أن عمرها هو الذى يحدد مركزها فى العروض العامة . ومهما كانت الراقصة بارعة ومجتهدة ، فلا بد أن تؤدي الأدوار الصغيرة ، أدوار الوصيقات والخادعات حتى تكبر سنها . وعندما يكتمل نمو الفتاة فإن حجم جسمها هو الذى يحدد نمط أدوارها . فإذا كانت كبيرة الجسم ، اقتصت بأدوار الرجال ، وإذا كانت صغيرة الجسم فأنها تؤدي أدوار الإناث . ويقوم رجلان ملحقان بالفرقة باداء جميع أدوار الشياطين والحيوانات ، والأدوار الهزلية .

ورغم أن الحياة فى البلاط قد تبدو فى نظر الغربى منافية للأخلاق الحميدة والتقاليد ، إلا أن راقصات القصر يطوفهن مجموعة من القيود الأخلاقية . من ذلك أنه يستحيل على أى رجل أن يحدث راقصة دون حضور معلمة الرقص « كرو » ، ولا يصرح للفتيات بالسفر فى غير صحبة مرافق . ويعتبر أى تصرف لم يصرح به أو لم يوافق عليه جريمة . وتعتقد معلمات الرقص « الكرو » أن الفتيات لابد أن يتشربن الأخلاق والمبادئ السامية من لحظة وصولهن الى القصر . وتقدر الراقصة التى تطمح فى الرقى والمكانة المرموقة بثلاثة أشياء : جمال جسدها ، وحلاوة إيماءاتها ، واستقامة حياتها الخاصة . ولم يندثر أبداً العنصر القدسى فى رقص كمبوديا . ومن الفروض أن الشر والفظاظة إذا تمكنا من قلب الراقصة سوف ينعكسان على قننها . وقد تكون مجموعة المبادئ السلوكية مختلفة تماماً عما نعرفه فى الغرب ، إلا أن هذه الفكرة التى يؤمن بها « الكرو » قد تكون صحيحة تبعاً لأنظمتهم الخاصة .

وتنتهى الحياة الحرقية للراقصة فى سن الثلاثين ، وعندها تصبح معلمة للرقص ، أو مغنية ، أو ضابطة إيقاع فى الفرقة الموسيقية أو خادماً



فى القصر . وفى بعض الحالات القليلة ، قد تظهر فنانة عظيمة بدرجة فائقة للعادة ، مثل نوم سوى سانهفوم Nom Soy Sanhvaum وهى كبيرة معلمات الرقص ( الكرو ) بالقصر فى الوقت الحاضر وأبرز راقصة فى العصر الحديث ، تظهر من وقت لآخر فى فاصل راقص يتخلل عرضا منتظما . بيد أن هذا الظهور الاستثنائى يعلن عنه دائما بصفة خاصة ، فيخطر جمهور المتفرجين بعبارة تتسم بشئ من الاعتذار ، أنها قد بلغت الرابعة والخمسين من العمر - وترتدى فى العرض حلة عادية من حلل القصر ، وتلقى على كتفها وشاحا ملكيا ، يتقاطع على جدها العلوى ، وترقص فقرات تتكون من حركات مجردة مرتجلة لاتتضمن أية فكرة معينة .

وتحكى جميع الرقصات الكمبودية تقريبا قصة تصور تصويرا دقيقا بكل الأداء الراقص وحركات اليد . والإيماءات ، كما فى تايلاند ، أما نوعية وأما عامة . وتؤدى الإيماءات اليسرى العلة الأساسية بمد الإبهام والسبابة فى حين تنشئ الأصابع الأخرى الى الخلف ، وتعتبر هذه الإيماء بوجه عام عن العطاء ، وتستخدم بوجه اخص للتعبير عن قطف الزهور ، والإشارة الى شخصية الراقصة ، وتصور ابتسامة اذا مرت الأصابع على الفم ، أو التعبير عن انهيار الدموع اذا مرت على العين ، وتستخدم بالمثل كإيماء انتقالية رشيقة ، تستهل أو تختتم أو تقطع إيماء أخرى دون أن يؤثر ذلك على المعنى . ويعبر عن الفرحة أو الرضاء بتقاطع اليدين مع ضم الأصابع والدق على الصدر يرفق . وبصور الغضب بحك مؤخر الأذن ، والرغبة والجشع بحك راحتي اليدين معا بحركة دائرية . فإذا رفعت اليدين معا والراحتان متجهتان الى أعلى ، كان ذلك إشارة الى النجاح ، أما الحركة العكسية من ذلك ، أى بجمل راحتي اليدين الى أسفل ، فإنها تشير الى اللبس . وثمة إيماءات أخرى ، مثل التطلع الى مسافة بعيدة ، أو الإشارة الى عدو ، وهى أن كانت ذات أسلوب خاص ، إلا أنه يمكن التعرف عليها بسهولة لمائلتها لفهمونا القرى فى التعبير .

وأكثر حركات الرقص شبيوعا ، تحية التبجيل « سامبيه » Sampieh ( وتقابل حركة ناماسكار Namaskar الهندية ) ، وتؤدى فى كل رقصة ، فى بدايتها أو نهايتها أو خلال الفترات المتوسطة فيها . وتنفذ هذه الحركة بلمس الركبتين ، ثم رفع اليدين الى مستوى الصدر ، ثم ضم راحتي اليدين مع ثنى الأصابع خلفا ومد الإبهامين الى الخارج ، ورفعهما الى الجبهة . وتتطلب طبيعة الرقص الدينية نمطا رسميا من حركة « سامبيه » يعبر عن التوقير للإله حامى الرقص . وقد خلقت رعاية

البلاط للرقص ، فضلا عن ذلك ، قواعد رسمية ( بروتوكول ) خاصة بحركات « سامبييه » التى تؤدى دون أية علاقة تربطها بالقصة ، وإنما كآية من آيات الاحترام للملك وضيوفه الذين ترقص البنات احتفاء بهم . وتقوم فى قصص الرقص نفسها علائق وثيقة بين أمير وملك ، وبين ابنة وأبها وبين تلميذ ومربيه ، وبين إنسان وربيه . وتبرز حركات السامبييه متمشية مع قواعد اللياقة والأكرام .

وللمنى قواعد شكلية دقيقة ، ويؤدى والركبتان منحنيان وأصابع القدمين مرفوعة ، فى حين أن اليدين اللتين تتخذان الوضع الأساسى ، وفيه ينسبط الإبهام والسبابة ، تتأرجحان الى الأمام والوراء . ويتحدد طول خطوة الساق بطول القدم نفسها ، اذ يوضع كعب إحدى القدمين أمام أصابع القدم الأخرى ، ويتكرر ذلك بالتبادل بين القدمين حتى يتم اجتياز المسافة المطلوبة . وأروع المشاهد فى رقص هيئة الباليه مشاهد « الزهات » أو تجولات الأميرة مع وصيفتها ، وفيها تتمشى المجموعة ، بحركات رمزية فى حديقة القصر ، وتبدي إعجابها بالزهور ، أو تسير خلال غابة أو تستحم فى بركة فى القصر .

ومن مشاهد الزهرة ، انبثقت وتطورت حركة الباليه البحتة التى يرقص فيها الفتيات على نسق موحد من الإيماءات الرشيقة . وفى هذه الحركات ، تقوم الراقصة ( لكى توهم بالتحليق فى الهواء ، الأمر الذى يكثر حدوثه بسبب الكائنات الخارقة للطبيعة والآلهة التى تظهر دائما فى كل القصص ) بالوقوف على قدم واحدة وترفع ساقها الأخرى الى الخلف مع ثنى الركبة حتى يكون كل من الفخذ والساق خطين يوازيان الأرض . وفى هذا الوضع يلمس الجزء الخلفى من عقب القدم الردين ، وتنثنى أصابع القدم الى أعلى مع استدارة القدم نفسها الى أسفل . وتستغل الراقصة وقتها مدة طويلة على قدم واحدة فى أداء الكثير من الحركات ، فتصنع بيديها إيماءات بارعة ، وكثيرا ما تدور بجسمها بتؤدة دون أن ترتجف أو تفقد توازنها ، وتؤدى الكثير من الحركات حين تكون راقصة أو قاعدة ، وتبرز الوحدات الإيقاعية برفع الجذع العلوى بحركات حادة ( وهذا ما يقابل الوثب أو حبس النفس فى الرقص السيامى ) ، فيرتفع الجذع عند دقة الإيقاع ، ثم يهبط بالتدرج وبشكل غير محسوس خلال الدقات التالية حتى يرتفع عنده مرة ثانية . ولا توجد حركة هابطة فى الرقص الكمبودى ، ولعلما تتحرك الرقصات فى خط مستقيم ، اذ تتجه حركتهن دائما على خط مائل ، أو ترتفع مبتعدة عن الأرض نحو الآلهة .

وموضوعات الرقص بسيطة للغاية ، وتفقد أطراتها ورموزها جلية

ميسورة الفهم بعد مشاهدة القليل من العروض. وتقوم اغلبيه الموضوعات على مشاهد مأخوذة من الرامايانا أو القصص الأدبية التقليدية المتأثرة بالديانة الهندوسية أو الروايات الكلاسية البوذية . ويبدو أن المشاهد المحبوبة المفضلة فى كمبوديا تدور حول قصة رافانا الذى سلب راما زوجته الجميلة سيتا ، والمعارك التى ترتبت على ذلك ، ومساعدة القروء لراما ، ومسلسلات ميكهالا Mekhala التى تفسر ، بأساليب اسطورية ، نشأة الرعد والبرق .

ولا غنى فى جميع العقد الروائية عن شخصية الرجل الحكيم ، ويسمى أيضا « كرو » . وتحافظ كل العصور والأزمان على قدر عظيم من الاحترام لشخصية الحكيم ، ولم يزل هذا التقليد جليا فى النظرة التى ينظر بها الكمبوديون فى الوقت الحاضر الى كهنتهم الذين يعتقد فى تعتمهم بصفات خارقة للطبيعة . وفى القصص ، يمهّد الحكيم عادة بشيء مقدس ، كسيف أو سهم أو طلسم الى أحد تلاميذه المفضلين ، ويمسّد أن يودعه وداعا تكتنفه الأدمع ، ينطلق الشاب فيأتى المعجزات أو ينجز أعمالا بطولية عجيبة .

وتمائل الفرقة الموسيقية الكمبودية نظيرتها فى تايلاند ، ولو أنها تتميز عنها بقدر كبير من التهذيب فى الأداء الآلى . وتصدر الأصوات الموسيقية كقطرات الماء التى تتساقط فى ايقاع مراوغ غير منظم ، فى حين تطفو الخطوط اللحنية التى تنبثق من البوق الذى ينفخ فيه العازف نفخا متواصلا ، شهيقا وزفيرا ، فلا ينقطع الصوت أبدا الى ختام العزف ، وتردرف الأنغام فى تذبذب فوق البنيان الموسيقى . ولقد خطر لى ذات مرة أن الموسيقى الكمبودية تماثل غنائم الصيف اذا كان لهذه الغنائم أصوات .

وتجلس على الأرض فرقة انشاد « كورس » تتكون من نسوة عجائز ، « كرو » ( معلمات الرقص ) بالقرب من الفرقة الموسيقية ، ويتكنن عادة على احدى الذراعين ، ويرقبن العرض مثلما ترقب الصقور فرائسها . وتترنم كبيرة المغنيات ، خلال فترات سكون الفرقة الموسيقية ، بفقرة تحكى بالشعر جزءا من القصة . ويردد المغنيات اللحن والكلمات فى وحدة تامة ، فى حين تصور الراقصات المعنى بالحركات . وتصدر أصوات المغنيات رفيعة وحزينة ، كما لو كانت تعكس فى الهواء الشجن الذى يفتشى حياتهن — اذ كن فيما مضى راقصات محبوبات ، وأصبحن اليوم عجائز قبيحات ، خاويات القلوب ، يرقبن الفتيات الصغيرات وهن يرتفعن الى مراتب المجد الذى خبرنه فى يوم من الأيام ، ويقاسين الوحدة والسأم اللذين حلا بهن بعد عمر طويل . ويضم الكورس ضابطة الايقاع

التي تفرغ غصوين صغيرتين احدهما بالأخرى وإيقاعها منفصل عن إيقاع طبول الفرقة الموسيقية ، وانما يبرز الوحدات الإيقاعية في الفترات الصامتة التي تؤديها الراقصات أحيانا دون أية مصاحبة موسيقية .

ويتجلى تأثير تايلاند أكثر ما يتجلى في الملابس والتيجان . وقد حاكى الكمبوديون التايين في هذين الأمرين في كل الأغراض العملية ، فيما عدا الحلي . فبينما يستخدم السيلميون جواهر مقلدة ، وزينات رخيصة زائفة ، ترتدى راقصات القصر في كمبوديا حليسا حقيقية ، فيلبس خلاخل واساور ذهبية وفضية، وعقودا وخواتم مرصعة بالأحجار الكريمة المتنوعة . وغرف ملابس الفرقة متحف حقيقي في داخل القصر الملكي يضم أمتعة وحلى المسرح حتى لا يكون ثمة عرض . وقد انتقلت بعض الجواهر الكثيرة التي أهدتها الحكومات الفرنسية الى ملوك كمبوديا على مر السنين الى الراقصات . وثمة تاج تلبسه إحدى الراقصات تتلألا عليه ماسات على شكل حرف N النابليوني . وتصنع التيجان الخاصة بأدوار الرجال من صفائح وردية من ذهب مطروق ، مزينة بزخارف من أحجار كريمة ، وترتفع الى علو أربع عشرة بوصة ، وتنتهي بقمة رفيعة ، وتزن الواحدة حوالي أربعة أرطال ، ويمنع قفلها رأس الراقص من أداء أية حركة عنيفة . ويغنى نشاط اليادين بما يتضمنه من معان تقترب بحركاتها عن كل حاجة الى تعبيرات الوجه ، كما في تايلاند ، ويقنع المشاهد بجود الرأس والوجه جمودا أقرب الى شكل القناع .

وعلى الرغم من الجهود التي كان يبذلها المستشار الفني للعرش في غضون الحكم الفرنسي ، فان قدرا من التجديدات قد تسرب الى الرقص ، والآن وقد أصبحت كمبوديا دولة مستقلة ، فان هذه التجارب سوف تتضاعف ولا ريب . وفي إحدى الفترات ، رقصت الراقصات فوق سجاجيد عجمية سميقة ، منسوجة بزخارف وردية زاهية تبهو الانظار ، وفي فترة أخرى تناهز العام ، لبسن جوارب بيضا . وورقسن في إحدى المناسبات وفي أيديهن أعلام أمريكية صغيرة من الورق مجاملة لزامرأميكي كبير . وفي آخر برنامج شهدته في القصر ، استمتعا بعرض جديد اسمه « الفراشات » قامت فيه ابنة الملك بدور كبيرة الراقصات ، وحوم فوق خشبة المسرح اثنتا عشرة راقصة من راقصات القصر وسبقاتهن وأفخاذهن عارية ، وفي أقدامهن أحذية « باليه » مستوردة من الخارج ، وعلى أجسامهن قطع من نسيج حريري مزركش بالترتر ، تمثل أجنحة مبسوطة تمتد من المصممين حتى الكتفين ، وعلى رؤوسهن قلائس استحمام من قطيفة يبرز منها ملابس ( هوائيات ) طويلة . وادى

الراقصات فى صف واحد ، الواحدة وراء الأخرى ، كما تصطف فتيات  
الإنشاد ، ورقصن متتابعة « نزهة » . وكان عدم توافق إيمانهن الكلاسيكية  
فى هذا الأسلوب الجديد المأخوذ من القودفيل الأوروبى مشهدا سخيفا  
غير مقبول . بيد أن أحداث الرامايانا التى أعقبت هذا المشهد فى البرنامج  
قد أكدت لجمال النظارة بقاء التقاليد الراسخة الصافية لرقص القصر  
الملكى الكمبودى . ولحسن الحظ فإن برنامج الرقص فى الأعياد  
القومية والمناسبات الرسمية - عندما يتوجه الملك مثلا الى انجكور ليدفن  
رماد أحد المتوفين من أعضاء الأسرة المالكة - يلتصق التصاقا شديدا  
بمعرض أكثر صفاء واعتدالا ، وأقل ارتيادا للمجالات الغريبة .

وثمة أشكال راقصة صغيرة وقليلة العدد يمكن الى اليوم الوقوع  
عليها خارج نطاق القصر . ففى أية قرية يتاح بها تكوين فرقة موسيقية  
على النمط الغربى ، نجد رقصة «لامثونج» Lamthong وهى ندية  
رقصة رامبونج الثانية . والواقع أن أحسن راقصات رامبونج فى بانجوك  
وسايجون عاصمة فيتنام هن فتيات كمبوديات قمن الى هذه البلاد  
بحثا عن وسائل للعيش أفضل من الوسائل المتاحة فى بلادهن الأصلية .  
و « لامثونج » هى الرقصة الشائعة بين الجنود كلما جرى حفل فى  
الجيش : فيرقص صف الضباط معا ، ويرقص الضباط مع الزوجات  
المعجائز ( ولا يسمح إلا لنسبة صغيرة من التوابع بالبقاء فى مواقعهم ) .  
وفى وسط أقدم الكونياك وشرائع الخبز المقدد المحملة بالأطعمة المشية ،  
تصطح فرقة الكتيبة الموسيقية بالحنان كمبودية . والرقصات الشعبية  
أندر اليوم من رقصة لامثونج . وقد يشهد الإنسان ، فى الأعياد الدينية  
زوجا من الشبان ، معهما طبال ، يطوفان بالبلدة وهما يؤديان بالأيماء  
بعض رقصات الصيد ، فيحمل أحدهما قوسا وسهما ، وقد يرتدى  
الأخر ثوبا يحاكي به الأيل أو غيره من الحيوان . ويرقص الاثنان أمام  
منزل أحد الناس حتى يلقي اليهما السكان ببض النقود ، فيرحلان .

وفى مناسبات الزواج ، عندما تقوم الموسيقى بدور هام فى أحياء  
الحفل ، تؤدى أحيانا بعض الرقصات الارتجالية . فحينما ترتفع حرارة  
العزف ، وتثير جوارح أحد عازفى الفرقة ، يصدر بآلته صوتا معيناً :  
« ترور .. » ، ثم يضع الآلة جانباً أو يسلمها لأحد الأشخاص الحاضرين ،  
وينهض ليرقص قليلا ، فيرج جسمه ويتمايل ويهتز دون أن يخرج من  
الحيز المخصص للفرقة الموسيقية ، ويثنى أصابعه أماما وخلفا ، ويرفع  
كفيه ويخفضهما . ثم يدعو إليه واحدة من النساء الحاضرات ، فيرقص  
الاثنان معا أو يتبادلان الترنم بأغنية حب شعرية . فإذا كانت المرأة  
حبيسة أو تنفر من الرقص مع الداعى ، فأنهما تستطيعان التخلص

من هذه الدعوة ، فترقص وحدها وتثنى معبرة عن  
الرفض والاباء . وقد سمعت مرة احدى هذه الأغنيات  
تقول ببساطة : « حقيقة انا امرأة ، ولكنى لا اريد ان ارقص ، لاني اخشى  
زوجي » . ثم تخطو خارج الساحة ، والرجل ان يتبعها مع انها رفضته ،  
وقد يخاطبها بأسماء لا تزيد في جورها عن العبارات الآتية « اننى  
احبك . وايضا يكون الثور تكون البقرة .. » .



وثمة قالب درامى حديث النشأة في كمبوديا . ففي بلدة «سيمريب»  
Siemreap الصغيرة ، يقدم « المسرح الحديث » عروضاً مسائية .  
ويقوم المسرح في حظيرة صغيرة ، في احد طرفيها منصة ، ومجلس  
النظارة على الأرض ، او على مقاعد ، او في كراس تطوى ، وتخصص  
للأجانب الذين يدفعون اجرا اضافيا لها . ويتجمع الأطفال حول حافة  
المنصة ، ويخلقون بعيونهم فوق الإضاءة السفلية . والمناظر التي تعرض  
قصيرة . وفي بداية الحفل يتطلق صوت صفارة ، وتنزل المناظر الخلفية  
الملونة ، فتنتقل المشاهد الى بعض أنحاء الغابة ، او الى احد القصور .

وتحكي احدث مسرحية عرضها هذا المسرح قصة اثنين من ملوك  
كمبوديا المحاربين : ملك صالح يتنصر على غريمه بطبيعة الحال ويقتله ،  
ولكن روح الملك الشرير يتقمص أحد أبناء أسرة قروية ويحاول بهذه  
الطريقة أن يثار من غريمه السابق . وتجري في غضون هذه الأحداث  
بعض المشاهد الهزلية الرخيصة . وثمة مشهد يمثل امرأة عاتية مستبدة  
تعنف زوجها بشدة لتقاعسه عن كسب ما يكفيهما من مال ( ويؤدي دورها  
رجل يرتدي زينات كاذبة لا يكف عن تحريكها وتثبيتها في مكانها ، الشيء  
الذي يثير ابتهاج المشاهدين ) . ويظهر روح الملك الشرير في هيئة ابن  
الزوجين ويقع في هوى ابنتهما ، أي اخته . وتجري مطاردة بارعة خلال  
الغابة ، لا يكف الابن في اثنائها عن مغالبة اخته حتى يساس الأبوان من  
السيطرة على ابنتهما ومن ازالة مخاوف ابنتهما . وأخيرا يتفق الأبوان  
على أن الشيء الوحيد الذي يستطيعان عمله هو أن يقابلا الملك (وهي عادة  
تقليدية كمبودية ) ويلتصبا مشورته ، الشيء الذي ينفذهانه على الفور .  
ويقع الملك في غرام الابنة فيقاتل أخاها من أجل الفوز بها . وهكذا  
تسنع الفرصة ليثار الروح لنفسه من الملك الطيب ، ولكنه يفشل ثانية  
ويقتل ويتزوج الملك الفتاة الرقيقة .

وثمة مسرح يجري على هذه الخطوط نفسها ، ذلك هو المسرح الخاص

الذى يمتلكه « داب تشونج » Dap Chuong ، اعظم القواد الحريين فى كمبوديا . وقد استبقى هذا القائد فرقته التمثيلية الى جواره فى الادغال ، خلال حرب الاستقلال ، واستخدمها حينئذ لرفع روح الجنود المعنوية فى فترات الهدوء التى تتخلل المعارك . ويتولى اليوم قيادة حامية منطقة سيميريب التى كانت ميدانا سابقا للمعسارك التى خاض غمارها ، وزاد عدد جنوده الى أكثر من ثلاثة آلاف . ويختار احسن ممثلية من بين هؤلاء الجنود ، وتقدم فرقته هذه بالاشتراك مع الفرقة الموسيقية العسكرية التى تستخدم ست قطع موسيقية ومغنيين (وهما احسن المغنيات فى كمبوديا كلها ) عرضا كل احدى ، فتدخل البهجة فى صدور سكان المنطقة كلها . وداب تشونج ، كشخصية سياسية ، يعارض الحكومة الجديدة بشدة ، وتشيع لحة من معارضته هذه خلال مسرحياته . وتسخر هذه المسرحيات فى بعض الاحيان من الموظفين الذين تقدموا على مسرح الاحداث لتنفيذ بعض الخطط السياسية التى تتعارض مع مصالح الشعب ، وقد تلمح ببعض الأفكار السياسية ، ولكنها فى اساسها تشبه « المسرح الحديث » ، فهى مسرحيات هزلية ، من نوع « الفارس » Farce ، وبطولية ، تسلى جماهير النظارة البسطاء غير المتحذلقين الذين وضعت هذه المسرحيات للترفيه عنهم .

وقبل ان يرحل الفرنسيون عن البلاد ، كان آخر المستشارين الفنيين هو « جى بورى » Guy Porée الذى انشأ فى « بنوم بنه » العاصمة « المسرح الجديد » Théâtre nouveau الذى شجع نمطا من الدراما يختلف عن نمط « المسرح الحديث » Théâtre moderne ، وهو نمط فيج وبسوقى ، فى احسن احواله ، ومع ذلك فقد خرج تماما على تقاليد الرقص الكلاسي العتيقة . وجمع « جى بورى » عددا من الشبان من بين خدمه واصدقائهم ، واصدقاء اصدقائهم ، وعلمهم بايجاز اصول فن التمثيل للهواة . وكان يحكى لهم قصصا من الغرب ، من شكسبير ، وراسين ، وكورنيل ، ومسرحيات عصرية — واتاح لهم ان يفعلوا ما يخلو لهم بهذه المسرحيات . وكانت عروضهم تجرى على منصات صغيرة وفتية تقام فى حديقة منزله ، ويصنعون ملابس التمثيل من قطع من الثياب البازيسية الخاصة بمدام « بورى » ، يشكلونها بطريقة غير واضحة ، حسب الصور التى وجدوها فى مجموعات الصور ( الالبومات ) المسرحية الأوروبية . وطار صيتهم ، وشرعوا يقومون بجولات فى القرى المجاورة ، ويستخدمون الجزء الخلفى من عربة نقل حربية منصبة للمسرح . وكان معظم مسرحياتهم لزات هزلية قصيرة يتخللها بعض الرقص ، ولكنها تحاول أحيانا معالجة بعض الأمور على نطاق اكبر . وكانت مسرحيتهم

الترجمة من « تاجر البندقية » والتي يستغرق تمثيلها نصف ساعة محبوبة من الجمهور بصفة خاصة ، لأن مشكلة اقراض المال مالوفة عند الكمبوديين الذين راوا فى شخصية « شيلوك » مرابيا صينيا . وكان الملك يأمر من وقت لآخر أن تقدم هذه الفرقة بعض العروض . ومنذ استقلال البلاد ، انحلت فرقة « المسرح الجديد » لنقص مواردها المالية ، بيد أن كل الظواهر تدل على أنه بقل قدر أكبر من الاهتمام بهذا النمط الجديد من دراما الهواة ، فان الفرقة التى كانت نشيطة ومتحمسة فى يوم من الأيام سوف تستطيع أن تجمع شتاتها دون أية صعوبة .

وعلى العموم ، فان الحياة الفنية فى كمبوديا تسيطر عليها راقصات القصر الكلاسيات . وليس ثمة متعة مسرحية ذات معنى أو مستوى أصيل ، تشبع حاجات ورغبات الشعب خلاف عروض القصر . ويستطيع الشعب ، على أحسن الفروض ، أن يشهد هذه الرقصات ، فى فرص قليلة ، فى الاجازات والمناسبات الرسمية . أما أولئك الذين يعيشون خارج المدن الكبرى ، فقد لا تتاح لهم أية فرصة لمشاهدة شيء من هذه العروض .

وفى فترة قصيرة خلال الحكم الفرنسى ، كان ثمة فرقتان صغيرتان أو ثلاث تختص بالرقص الكلاسي ، وتكون من قدامى راقصات القصر اللواتى عدن الى بيوتهن ، وفرقة أو فرقتان للتمثيل الدرامى على نمط المسرح الحديث . على أن الحرب الطويلة التى بدأت منذ سقوط فرنسا ، واستمرت خلال الاحتلال اليابانى ، واستطالت بعد ذلك حوالى تسع سنوات من حروب أهلية شتى ، قد جمدت كل احتمال للتوسع فى النشاط المسرحى ، فقد كانت عقول الناس ذاهبة مذاهب أخرى .

والآن وقد استتب السلام ، أصبح من الممكن أن تترد كمبوديا ثانية هذه المتعة ، اللهم إلا اذا كانت تلك السنين الطويلة التى انقضت قد انستها ذكراها ، على أنه اذا كانت فرقة القصر تبدو غير كافية لحمل كل العبء القومى لنشاط المسرح ، فانما يعزى بها أن كمبوديا بلد صغير ، وأن براعة تلك الفرقة الوحيدة شيء لا يستطيع الكثير من البلاد الأكبر من كمبوديا أن يطمح فيه .



# ٦ لاوس

تشارك مملكة لاوس مع كمبوديا في كثير من السمات ، فهي صغيرة المساحة ، قليلة السكان ، وغنية ، فازت باستقلالها من جماعة الدول التي كانت تسمى الهند الصينية الفرنسية ، في نفس الوقت ونفس الطريقة التي نالت بها كمبوديا استقلالها . وتحف به الأراضي من جميع الجهات ، فيما عدا مجموعة من الأنهار ، فيحيط بها كمبوديا ، وتايلاند وبورما ، والصين ، وفيتنام . ورغم مجاورتها لغربها من البلاد ، فانها لم تزل من اشد بلاد جنوب شرق آسيا عزلة وجمودا .

ويخيل للانسان الذي يصل الى العاصمة «لوانج پرابانج» Luang Prabang بطريق الجومن اى من البلاد المحيطة بالمملكة ، انه قد انتقل فجأة ودون ان يدري من عالم الحقيقة الى دنيا السحر والخيال . ففي كل مكان تشاهد هياكل « باجودات » مزينة ، عديدة الأسطح والمعد وجدرانها مكسوة بأوراق ذهبية تشرق تحت أشعة الشمس الوهاجة الدافئة ، ومزارات بوذية مدببة تتميز عن غيرها من المزارات في آسيا البوذية بأن لها طبقات ودوائر حلزونية غريبة غير عادية . وسوف ترى في كل مكان حشودا من الكهنة البوذيين يرتدون أثوابا زعفرانية ، وصفوفا من الفيلة الشفالة ، تلف أقدامها خلاخل فضية تقمق ، وشعبا دمث الاخلاق ، لطيف المعشر ، مجاملا ، يجلس أفرادها في الظلال يتجاذبون الاحاديث ، ويرشغون المشروبات الحلوة ، أو يبيعون الاوشحة ومربعات من النسيج الحريري اللاوسى المشهور ذى الخيوط الذهبية . وللملك فرقة راقصة خاصة ، كما في كمبوديا ، بيد أن هؤلاء الراقصات يتبعن الأسلوب التاي ، إذ انهن قد الحقن بالبلاط اللاوسى في عهد حديث بعض الشيء . فمئذ حوالي عشرين سنة ، استقدم الملك عددا من معلمى

الرقص من تايلاند ، تولوا اختيار وتدريب أجمل الفتيات المتصلات بالقصر ، وؤدى اليوم هؤلاء التلميذات الاساطير القديمة من الرامايانا واشهر المقنطفات من كتب الاقاصيص البوذية ، بأسلوب بانجوكى بدع وقد لقي التأثير التاي فى عالم النلهو فى لاوس منذ البداية حفاوة قلبيه خاصة . ولاهالى لاوس طبيعة خاصة فيها عدم اكتراث وقلة مبالاة ، تجعلهم يتجنبون الكد والارهاق ( وقد سمعت فى لاوس عبارة « لم ابلل الجهد ؟ » تتردد كثيرا ، اكثر من اى بلد آخر عرفته ) . وقد رسخ فى اعتقادهم انه من الأسهل لهم ان يجلسوا هادئين ويرقبوا التايين عبر النهر وهم يرهقون أنفسهم بالعمل ، عن ان يعتمدوا على انفسهم فى اغراض اللهو والترفيه .

ففى لاوس ، على سبيل المثال ، فتية يصلحون أن يكونوا ملاكمن اكفاء ، على انك اذا صادقت مباراة فى الملاكمة، فسوف تجد فيها ملاكما تاييا يبارى ملاكما تاييا آخر . وفى لاوس مسرحيات تقليدية لخيال الظل ، تستخدم فيها عرائس ضخمة مصنوعة من جلود شبه شفافة . بيد انك اذا وقعت على احدى هذه العروض النادرة فى احدى القرى فسوف تجد أن القائم بالعرض فرقة تايية ، لا تهتم كثيرا بالقاء الاحاديث باللغة اللاوسية . ولغتا البلدين متقاربتان لدرجة ان المتفرج اللاوسى يستطيع ان يتتبع الفكرة العامة للعرض دون ان يستعين بالترجمة ، فضلا عن ان القصص نفسها قد تكرر عرضها احيالا متعاقبة . وأكثر الرقصات شعبية فى لاوس هي ولا ريب « رامبونج » ، وتسمى هناك « لام فونج » Lam Vong ويبدل اهل لاوس كل ما فيهم من طاقات وما يسهم من جهد ليرقصوا هذه الرقصة .

والرقص والموسيقى والمهرجانات أمور شائعة فى لاوس ، تنحصر فيها معظم أوجه النشاط فى البلد . والمفروض على كل فتاة تنتمى الى اسرة طيبة أن ترقص لتبرهن على اكتمال ثقافتها وتهذيبها ، ويشكل الرقص مع التدبير المنزلى ومستلزماته المنهاج التربوى الاجمالى للمرأة اللاوسية المتوسطة . وهذه الرقصات بديعة للغاية ، وؤدى اما منفردة او على شكل باليهات تضم أكبر عدد ممكن من الفتيات . ويشع سحر خاص من الفتيات الراقصات الحسنات ، بشعورهن الجموعة فى ذؤابه فوق رؤوسهن ، تطوقها زهور ذكية الرائحة ، واذرعهن العارية ، وتقابتن الحريية الرقيقة المشجرة القصيرة التى تصل الى الركبة ، وهن يتحركن معا ، فى وحدة وئناسق .

ومن الضرورى أن تتضمن الرقصات الخطوات او الحركات الاربعة الرئيسية : التحية والتزين ، وقطف الزهور ، والسير . اما ايملاء

التحية فانها تختلف قليلا جدا عن نظيرتها في كمبوديا او تايلاند . واما  
 فقرة التزين فانها تمثيل ايمائي خالص : فالراقصة تحك راحتي يديها  
 اى صندوق مسحوق ( بودرة ) لا وجود له ، ثم تحك كفيها معا ،  
 وتدنيهما من وجهها ، وتممرهما على خديها بحركات متتابعة ترفع فيها  
 كلتا يديها وراحة اليد الى اعلى ، ثم تخفضها وراحة اليد الى اسفل .  
 ويؤدى قطف الزهور بالايماءات ايضا ، فتبدو الفتاة وهى تجمع  
 الأزهار من ابكة ، ثم تخطها كلها معا ، بابتة وخيط وهميين ، فى  
 سلسلة رفيعة ورفيعة . اما فى حركة السير ، فان اليمين تكونان فى  
 مستوى الردين . وتتأرجحان اماما وخلفا ، وراحتا اليمين تتجهان  
 الى اعلى ثم الى اسفل بالتبادل مع تنقل الراقصة . ويخيل للرائى ،  
 من زوعة الاداء ، انه يشهد أميرة وحاشيتها يتجولن فى حديقة .

ولعل هذه الحركات الأربع الرئيسية تتجلى فى احسن حال فى  
 رقصة « لاو فين » Lao Phène ( ومعناها الحرنى : الليونة  
 اللاوسية ) . وفى هذه الرقصة تربط الراقصة الحركات الأربع معا  
 فى متتابعة من حركات جميلة منمقة ، وتضبط الايقاع المنظم بأصابع  
 قدميها ، وذقنها يهتز برفق الى اعلى واسفل . اما كلمات الأغنية التى  
 تصاحب هذه الرقصة فانها بسيطة ، وتجرى بالمبارات الآتية ، بعد  
 تجريدتها من اسلوبها الشعرى ، وتوضيح معناها بايجاز : « اهلا بكم .  
 انظروا الينا من فضلكم ، واعجبوا بنا ، فقد صفقنا شعورنا ، وزينا  
 وجوهنا خصيصا لكى نبدو جميلات فى عيونكم . ها نحن ندعوكم  
 لتنظروا الينا » .

وثمة فقرة أصلية فى برنامج الرقص النسوى اللاوسى تسمى  
 « رقصة الشفق » . وفى هذه الرقصة تمرض فتاة درجة حساسيتها  
 للجمال بتمثيل انفعالاتها لراى غروب الشمس . وفى حين تقتصر  
 الكلمات على ذكر موضوع القصة اذ تقول : « الشمس غاربة ، والدنيا  
 حلوة ، وأنا أحب حبيبى » ، تدور الراقصة على قدم واحدة ، ثم  
 تركع واحدى ساقها مرفوعة فى الهواء ( لتعبر عن الانبهار الشديد  
 امام غروب الشمس الوهمية ) ، وترسم أشكالا فى الهواء بإيماءات  
 صافية تأتىها بيديها وأصابعها . وثمة ايماءة تتأرجح فيها اليدين وهما  
 مبسوطتان من الكتف الى الركبتين ، تعبر عنها كلمة لاوسية واحدة  
 معناها : « انظر الى جسمى » .

ويحتوى الپررتوار على عدة رقصات حيوانية ، بيد ان هذه  
 الرقصات تجرى مقابلة بين الحيوانات والالبيين الذين أضناهم المشق

أكثر مما تفيض فى إيماءات تحاكي حركة الحيوان . وفى رقصة « اليمام » تقول الأغنية : « لقد نسى اليمام حبيبته هنا فوق غصن منزول » وتصور الإيماءات حركة فناة صغيرة أكثر مما تصور حركات طائر .

ولا يتصل الرقص اللاوسى بأصوله الهندية إلا عن بعد ، فقد لانت فيه الهيئات الراقصة ذات الزوايا والأركان ، وأصبحت النبضات الإيقاعية القوية همسات خافتة ، وإيماءات اليد طائشة حالة ، فتحول ما فيها من رمزية الى تعبير عن حالة وقتية عابرة . وجرى على القصص والأساطير التى كانت تنتمى فى أصلها الى الهند عدد من التحويرات البارعة خلال رحلتها الطويلة من موطنها الى أغوار لاوس النائية . وكل ما فى الرقصات اللاوسية ينتهى الى خاتمة سعيدة ، والشخص كلها تنعم بأوقاتها حتى فى الظروف العصيبة ، ومشاكل الحياة تحل وتنسق بشكل بهيج . وينتهى كل ذلك الى جو لاوسى ثابت تنشرح له الصدور . وان تهذيب الرقصات وتليينها ، والمنظر السحري الذى تتبدى به المعابد والمزارات ، والطبيعة السمحة الرقيقة التى يتحلى بها اللاوسيون ، كل أولئك سمات تنتمى الى عالم سعيد فريد فى نوعه . فاذا رحل الانسان عن هذا البلد وابتعد كثيرا ، فان ذكرياته عنه تقل وضوحا وجلاء ، وانطباعاته تزداد قتامة وغموضا ، حتى لتصبح أشبه شئء بالسمات البعيدة عن دنيا الواقع والحقيقة ، وهى نفس السمات التى تميز الرقصات اللاوسية .

تعرف شبه الجزيرة الطويلة التي تمتد جنوباً من قارة آسيا حتى تكاد تمس خط الاستواء بمستعمرات المضيق ، أو ملايو . بيد أنه إذا ذكر اسم «سنغافورة» أتبع في الذهن على الأرجح صورة أكثر وضوحاً وجلاءً ، تمثل المستعمرة البريطانية التي تضم شسعاً خليطاً من الملايو والصينيين والهنود والإنجليز . وثمة مظهر يتجلى في هذه المساحة من الأرض ، يفوق غيره من المظاهر تشويشاً وغرابة ، ذلك أن سكانها الأصليين الملايو الذين اشتقت من اسمهم كلمة «ملايو» ، يشكلون أقلية في البلاد ، في حين يشكل الصينيون أغلبية السكان ، وهم فيها أجنب ، مثلهم مثل البريطانيين . وملايو هي نتاج الشعوب التي تسكنها ، وهذه الحقيقة تحمل معها نجيحاً معقداً من الخيوط والعوامل المتعارضة .

ويمكن أن يقال ، كمبدأ عام ، أنه حيثما أقام البريطانيون مستعمراتهم انحط المسرح بدرجة محسوسة . ومن الثابت بالمثل أن الصينيين ، كلما وفدوا إلى مكان ما في جموع كبيرة ، أتوا معهم بمسرحهم الذي يبقى ثابتاً لا يتأثر بالحياة العامة للبلد الذي حلوا به ، شأنه في ذلك شأن عاداتهم وتقاليدهم الأخرى . والمسرح الذي لابد أن يعتمد على اللغة حتى يتيسر للناس فهمه ، يشكل ولا ريب عقبة تعترض المشاهد الأجنبي . ولا يملك الصينيون ، حتى في وطنهم الأصلي رقصات شعبية أو حتى رقصات اجتماعية يسهمون بها في مسرحهم . ويضاف إلى وجود هذه المؤثرات الخارجية ، أو إلى عدم وجودها ، سيطرة الإسلام على الملايوين سيطرة خنقت الفنون ، فلم تبق لهم أية رقصة . ويشيع في البلاد كلها جذب مسرحي شديد ، والقليل من الفنون المسرحية الذي

يمكن العثور عليه فيها ، أجنبي ، يشهد بذلك « حديقة ملاهى الدنيا السعيدة » The Happy world Amusement Park فى سنغافورة . ويملك هذه الحديقة ويديرها بعض الصينيين ، وتتكون من عدد من المطاعم والملاهى الليلية ، وقاعات الرقص ، والمرافق ، والملاعب الحظ ، وهى المكان الرئيسى للهو المتاح لسكان الجزيرة الذين يبلغ تعدادهم حوالى مليون نسمة . وبمدينة الملاهى هذه داران للعرض ، احدهما للسينما تعرض فيها افلام امريكية وانجليزية ، والاخرى مسرح دائم منتظم ، تعرض فيه كل ليلة فرق اوبرا من الصين الجنوبية ، كل ما تملكه من ثياب مزركشة ومبهرجة ، وقصص قديمة تدور حول الأباطرة وقواد الجيوش . ومن الأمور البارزة أيضا النفوذ الثقافى التاي الذى غزا الجزيرة . وفى وسط « حديقة ملاهى الدنيا السعيدة » مضمار لرقصة مرتفع ، شبيه بعض الشيء بكثك الموسيقى ، ويستخدم لرقصة « جوجيت الحديثة » Modern Joget ، المرادفة ، فى ملايو واندونيسيا لرقصة رامبونج . ولكى يصل الانسان الى مضمار الرقص ، يمر بلافتة عريضة تعلن ان من ليس بيده بطاقة شخصية لا يستطيع الدخول ، وهذا اجراء القصد منه التأكد من الا يتعرض أى فتى تحت سن الثامنة عشرة للانسداد بتأثير فتنة فتيات رقصة « جوجيت الحديثة » ، وهو لم يزل يافعا . وبعد هذا يجتاز الانسان سياجا خلال منفذ صغير ، ويتابع تذاكر بعدد الرقصات التى يحب الاشتراك فيها . وعندما تعزف الفرقة الموسيقية الغربية الأسلوب منوعاتها الموسيقية ومقتطفاتها المقتبسة من الألحان السيامية الأصلية ، يمضى كل من الحاضرين الى أية فتاة غير مشغولة جالسة فى إحدى الكراسى المصفوفة حول المضمار ، فيعطىها تذكرة معا معه ، ويشرع فى متابعة تلويحات يديها وتنقلات قدميها وهى ترقص لرامبونج .

وهناك مسرحيات للهواة يفرجها الإنجليز من وقت لآخر . وبالاندية الليلية راقصات مستقدمن من استراليا ، وهونج كونج ، بل ومن انجلترا . ومنذ مدة ليست بالطويلة قامت « روز شان » Rose Chan ، وهى راقصة من سنغافورة ، تخلع ملابسها بالتدريج امام النظارة ، تعرض رقصها فى جولة فى اقليم ملايو الاصلى ، بيد أن عروضها قد قوبلت ، رغم اقبال الناس عليها ، بقذف البيض القاسد ، بل وبالأقاصى أحيانا . وفى ذات مرة وجدت أن اطارات سيارتها قد تقطعت ، ومن ثم ألقت رحلتها نهائيا .

فإذا توغلنا فى تلك البلاد ، فلعلك واقف على بعض الرقصات الشعبية التى يزاولها الملاييون . فمنها رقص صينية ، موطنها الاصلى

« ملقة » ، وهى اقليم لا يبعد كثيرا عن سنغافورة ، وكانت اول مساحة استعمرت فى تلك الناحية ، تعاقب عليها الهنودوس والغرب والبرتغاليون والبريطانيون ، وتسمى هذه الرقصة « دونانج سايان » Donang Sayan وهى قديمة برتغالية الأسلوب ، يؤديها زوجان من الراقصين يحجلون ويخطون بإيقاع نشيط على نسق موسيقى مرحة نصف عربية ونصف انجليزية . وتوجد فى الاقليم نفسه رقصة « دوناك دوناي » Donak Donay وهى رقصة قتال تمثل صراعا باليدين بين الشبان .

وتجرى فى داخلية البلد فى الوقت الحاضر حرب عصابات متفرقة ( يقول البعض انها ضد الشيوعيين ، فى حين يؤكد البعض الآخر انها ضد المصابات التى تخلقت فى هذه المنطقة من قلاقل الحرب الأخيرة ) وربما كانت هذه الحرب سببا فى صرف الناس عن طلب الرقص .

وانك لتجد فى الغابات والتلال اقواما من سكان البلاد الاصليين ، عندهم القليل من الرقصات التى كانت تقترن فى زمن مضى بالطقوس والاحتفالات القبلية ، وعلى الرغم من أن هؤلاء الناس يفقدون سريعا الظروف الاجتماعية والبيئية التى انبثقت منها فى البداية هذه الرقصات فانهم لا يزالون على استعداد للرقص ، فيلبسون الریش ، وأغطية الرأس من الزهور ، ويؤدون رقصهم امام الزوار الذين يأتون الى معاقلهم فى الغابات او الى مناطقهم الحصينة داخل ميادين القتال . ويفسد هؤلاء الراقصون الى سنغافورة حيث يعرضون رقصهم فى بعض الاحتفالات ، مثل عيد ميلاد الملكة .

وعلى الرغم من ندرة الرقص والدراما فى ملايو ، فمن المحتمل الوقوع فيها على شيء هام فى هذا المجال اذا وائت بعض الظروف الملائمة . وعندما كنت فى الملايو آخر مرة ، سمعت بالصدفة المحفة انه سوف تقام رقصة خاصة ، فقد ذكر صديق لصديق آخر نبا هذه الرقصة . واليكم ما حدث :

كان يبدو أن صيد السمك قد شح كثيرا فى ساحل « باتشوك » فى اقليم « كيلانتان » على طول شبه جزيرة الملايو فى بضع السنوات الأخيرة واتفق رأى رؤساء القرى التى قاست أكثر من غيرها من جراء هذه الظروف العصيبة التى انتزعج الأهالى بسببها ، على أن العلة فيها لابد أن تكمن فى جن البحر ، التى لابد أنها قد غضبت لأن القرويين لم يهتموا باقامة حفل « بوجا » حسب أصوله المرسومة ، وهذا الحفل

عبارة عن مراسم القربان التى تجرى لاسترضاء هذه الأرواح والحصول على بركتها لمدة عشر سنوات . ومن ثم منعت الأرواح السمك من الدخول فى شباك الصيادين . وتعويضاً عن هذا السهو والتقصير ، قرر الرؤساء تكريس أربعة أيام وأربع ليال لأداء العبادات الصحيحة المناسبة .

واختار القوم جاموساً ضخماً للجثة للتضحية به فى هذا القربان . وعرض الجاموس على طول الساحل لمدة ثلاثة أيام ( وقد رآه قطع فى سيرة أكثر من خمسة وعشرين ميلاً ) . وفى النهاية ضرب السكان « پاوانج » رقبته ، وأراق دمه . وقطع لحم الجاموس شرائح وزعت على القرويين المستحقين . وفى فجر اليوم الرابع ، حشى هيكل الجاموس بالقش ووضع فى قارب صيد قد حلى بالزينات ، ودفع القارب الى عرض البحر .

وفى غضون كل هذه المراسم الدينية ، جرت ضروب من اللهو : من ذلك معارك وهمية منسقة الأسلوب بالسيوف مع عزف الموسيقى ، وخيال الظل ، استخدم فيه عرائس مصنوعة من قطع من الجلد مقصوفة ببراعة ، تصور أساطير من الهند لم تزل شائعة فى الملايو ، وعدة ألوان من الرقص . وكانت هذه الملاهي تنشط كل ليلة من غروب الشمس حتى مطلع الفجر . وكان فى مقدمة الجميع ، راقصو «مينورا» Menora الذين استقدموا خصيصاً لهذه المناسبة من جنوب سيام ، وهم رجال يرتدون ملابس النساء ويتنكرون بهياتهن ، ويضعون فوق رؤوسهم تيجاناً ذهبية ، متعددة الطبقات المترابطة فوق بعضها وتنتهى بشكل حلزوني ، ويلبسون ثياباً تضغط بإحكام على أجسامهم . والأمم الغريب فى شأن هؤلاء الراقصين أنهم كانوا فى شبه غيبوبة لا يدرون ما يفعلون ، ورقصوا على هذه الحال طوال الليل ، وجذوعهم مائلة جانباً ميلاً شديداً ، وأصابعهم تنتنى وتنبسط بأشكال غريبة ، ورؤوسهم تدور بشكل غير عادى فوق أعناقهم . وثمة راقصات «بوتيرى» Puteri وهؤلاء نسوة ملاويات حقيقيات ، يعرفن السرقص على ما يبدو ، وإنما لا يرقصن إلا فى مناسبات نادرة - كن يتحركن فى الوقت ذاته حركة «باليه» أرتجالية غير منتظمة ولكنها موقفة . وكانت حالة الغيبوبة تتم وتنتشر ، فى الفينة بعد الفينة ، خلال الحفلات ، فيقع بعض المشاهدين والحاضرين الذين لا دور لهم فى الأداء بتأثير سحر غامض ، فيندفع بعضهم داخل حلقة الرقص ، وينضمون الى الراقصين المربين ، وينطلق آخرون صوب اليم فيلقون بأنفسهم فى عنف فى أحضان الموج ، غير



مدركين خطر الفرق الذي يتهددهم ، فيضطر بعض اصداقائهم الى  
انتشالهم من المياه . ولم يكن اى انسان يكثر بأى شيء . واستمرت  
الحفلات التى لا تتوقف . وعندما انتهت تماما ، شرع الناس يفيقون من  
غفوتهم حتى عادوا الى تمام وعيهم وطبيعتهم . واعتقد ان ارواح البحر  
قد سرت بما حدث كل السرور ، بل قد كلت وملت . وسوف تنصرم  
عشر سنوات على الأقل قبل أن تشهد ملايو مثل هذا الانفجار فى  
الرقص .

واذا كنت تبحث عن الرقص والدراما ، فانك لن تجد فى الملايو  
ما يشبع حاجتك ، فالملايو فى حاضره بلد كبير الأهمية لدارسى السياسة  
الدولية .

## الرقص

لا يوجد بلد في العالم ، على ما أعتقد ، أشد إرهاقا للمسافر فيه . من اندونيسيا ، وليس ثمة بلد في العالم مجزيا لزيارته ، أو معقد الأمور ، أو خيالي السمات بدرجة اندونيسيا ، بل إن تسميتها بلدا ، الشيء الذي يقتضى وحدة جغرافية واحدة ، لتبدو تسمية غير دقيقة . فاندونيسيا شتات من آلاف الجزر ( ومنها جزيرة واحدة أكبر من فرنسا ) ، وأرخبيلات صغيرة في داخل أرخبيلات كبيرة ( بما فيها « الألف جزيرة » ) وكلها تحف بخط الاستواء على مسافات تكاد تتساوى إلى الشمال والجنوب منه ، وتربط قارة آسيا باستراليا برباط مفكك غير مرتب . وكان يطلق عليها في الماضي أسماء متنوعة ، منها : مالاييزيا ، والهند الشرقية ، والأرخبيل الهندي ، والنسولند ، وسميت « الهند الشرقية الهولندية » لفترة استطلت إلى ثلاثمائة وخمسين عاما ، وهي أطول فترة استعمارية في تاريخ الاستعمار العنيد المتشبث ، وهي الآن « اندونيسيا » ، أو « جزر الهند » ، ويطلق عليها الاندونيسيون اسم « نوزانتارا » Nusantara ، وهو تعبير اقليسي وطني ( مثل كولومبيا بالنسبة للولايات المتحدة ) ، ويعنى باختصار « أرخبيل » .

ويعيش في هذه الجزر أكثر من ثمانين مليونا من السكان ، يتكلمون حوالي مائتي لغة ولهجة . واندونيسيا في جملتها أكبر مجموعة في العالم من الجزر المتحدة في دولة واحدة ، وسادس أمة من حيث تعدادها ، وأكبر بلد إسلامي رغم طابعها الهندوسي القوي . وإذا بسطها الإنسان فوق الولايات المتحدة الأمريكية ، فانها سوف تمتد من « مين » إلى « كاليفورنيا » وتبعت كل بقعة في اندونيسيا في خيال الغربيين صور الاثارة والمغامرة .

من ذلك جزر التوابل ، والرجل المتوحش فى بورنيو ، وجزيرة بالى ،  
والسحالى الضخمة أو « التيتان » فى كومودو ، وحكايات جوزيف كونراد  
عن « سليبس » ، أو قصص سمرست موم عن « نيمور » ، والانسان الوحشى  
« اورانجوتان » ، ورجل الغاب فى أدغال سومطرة ، والكتاكتيت الصغيرة  
فى بانتام ، وجزيرة كراكاتو التى اختفت فى أكبر انفجار بركانى حدث  
فى العصور الحديثة. بل ان صادرات البلد تبدو لاذناناذات معنى اجنبى  
غريب بدرجة كبيرة ، فمن ذلك : جوتا بركا ( صمغ هندى ) ، وكوبرا  
( لب جوز الهند المجفف ) ، وبنزيون ( لبان جاوى ) ، والكينا ، والكافور ،  
ودامار ( صمغ شجر السنديروس يستخلم فى صنع الورنيش والطلاء ) ،  
مثلما تبدو أسماء المأكولات الوطنية ، مثل الساجو ( نشاء مصنوع من لب  
النخل الهندى ) ، وخبز الكاسافا ، والمانجو ، والديوريان ، والمنجستين  
... الخ . بيد أن الاندونيسى يجد نفسه محاطا بصلات وظروف أقل  
سحرا وجمالا مما ذكرنا . فبينما انتهى عهد الاستعمار فى سائر أنحاء  
آسيا ، وعلى الأقل فى جميع أغراضه العملية ، فإن الهولنديين لم يبرحوا  
مسيطرين على نصف غينيا الجديدة التى كانت قسما من الهند الشرقية  
الهولندية ، ولم يزل الانجليز يمتلكون جزءا من بورنيو ، والبرتغاليون  
نصف جزيرة تيمور .

على أنه مهما بدت مشاكل الاندونيسيين السياسية مؤلة ، فإن  
اندونيسيا فى مجال الرقص والموسيقى بلاد رائة ، اذا لم تكن كلمة  
« رائة » هذه قد أفسدها استخدام الناس لها . وربما يضى عالم ، أو  
باحث ، أو حتى سائح متحمس للفنون وضروب المعرفة شطرا كبيرا من  
حياته يجول فى الجزر متأملا ذلك العدد الذى لا ينتهى من الرقصات  
والمنوعات الموسيقية ، ومع ذلك فهناك حركات وأصوات لا تقع تحت حصر  
لا يتيسر له اكتشافها . أما الزائر الحساس لشئون السياسة ، الذى يفد  
الى اندونيسيا فى الوقت الحاضر ، فقد تصدعه آثار العزلة الشديدة التى  
حفظ فيها الهولنديون بشكل واضح مستعمراتهم الهندية . بيد أن  
الباحث عن الرقص سوف ينشرح صدره ، ويشعر فى الوقت ذاته بالهجل ،  
لأن الرقصات الهندية قد بقيت ثابتة نسبيا ، لم يطرأ عليها تعديل ،  
بسبب هذه العزلة الشديدة القائمة . وحتى فى العصر الحاضر ، عصر  
آلات التسجيل على الأشرطة ، والسينما ، والكاميرات ، والوثائق العلمية ،  
والوعى الفنى فى شئون الرقص الذى يتمتع به معظم شعوب آسيا ، لم  
يزل المنظر العام الرائع للرقص الاندونيسى ، فيما عدا رقص جزيرة بالى ،  
حقلا للدراسة مجهولا من الناس كل الجهل . ويستطيع الانسان ، اذا  
أمكن النظر طويلا ، أن يكتشف كل ألوان الرقص الممكنة ، من العروض  
النادرة المحصورة فى نطاق انقصور ، الى الحفلات الطقسية البدائية التى

تخلفت من شعائر جمع الرؤوس الآدمية ، والتضحية بأفراد البشر على مذبح الآلهة . على أن التنوع في الرقص وكميته ليسا كل شيء ، في الموضوع ، فإن الرقصات الاندونيسية - إذا قدرت على مستوى دولي ، يتناول بالضرورة عناصر النقد والتقويم - سوف تذهلك بما تحتويه من ابتكار وبراعة فنية . ولقد صرح رابندرانات تاغور ، وكان من أوائل الهنود المعاصرين الذين زاروا اندونيسيا ، في لحظة اعتراف مر ، ولاريب ، يصدر من مثل ذلك الوطني الهندي ، أن « الإله سيفا قد أعطى اندونيسيا رقصه وترك للهند رماده » ، ومعنى ذلك أنه بينما لم تزل الهند تعبد سيفا عن عقيدة وإيمان ، فإن الاندونيسيين استمروا منذ سيطرة الهندوسية الأولى عليهم يرقصون كما كان يرقص الإله نفسه ، واستمر رقصهم على هذا المتوال خلال القرون التي تنابت حتى غزا الاسلام البلاد ، ومحا سيفا وديانته منها . وإن شهرة الرقص الاندونيسي وانتشاره حقيقة ثابتة يللمها الكافة حتى في الغرب . ولقد فازت فرقة من الراقصات في « بالي » منذ عدة مواسم ، فوزا باهرا أمام جماهير النظارة في أوروبا وأمريكا ، دون أن تجرى على عروضها أي تحويل أو اقتباس . ورقص في باريس ولندن شتات من الراقصين الفرديين الجاويين ، بل وبعض الفرق الصغيرة التي تشكلت من بين الطلبة وأفراد البعثات الدبلوماسية ، وقوبل أداءها بالتصفيق العجيب . ولست أعرف أية مسابقة دولية في الرقص الشعبي من تلك المسابقات التي كانت تقام من حين إلى آخر في آسيا وأوروبا ، لم تحتل فيه اندونيسيا مركز الشرف والصدارة .

بيد أنه يعترض هذا المجال بعض الصعوبات ، كما هو الحال في سائر مظاهر الحياة في هذا البلد المعقد . فالرقص فيه أما بعيد المنال ، لا يتيسر العثور عليه ، وأما يمرقل تنظيمه المتاعب والمضايقات ، ويحكمه المواسم والمناسبات والظروف . يضاف إلى كل ذلك أن الاندونيسيين ينفرون من تقديم المساعدة إلى الأجانب . وتحاط الدعوات إلى العصور ، التي توجه إلى الزوار في بعض الأحيان ، بقدر من الإجراءات الرسمية يزيد عما يقتضيه أي بلد أسوي آخر . والراقصون الشعبيون أما يطلبون أجرا باهظا لرقصهم ، وأما يرفضون الرقص لأنهم ليسوا محترفين فلا يستطيعون قبول أجر تقنى . ويعتبر الأهالي تحريات الأجانب في شئون الرقص تدخلا في شئونهم ، في داخل وطنهم الذي كان مستعمرا في زمن مضى ، ثم اجتاز عهود الحرب والثورة . ويشير الاندونيسيون أحيانا إلى رقصاتهم باعتبارها « روحهم القومي » ، وربما يحتفظون في هذا الصدد بحرص أشد مما ينبغي . وعلى رغم وجود مكتب ثقافي « جاواتان كيבודايان Jawaatan Kebudayaan » في كل مدينة كبيرة كانت أم صغيرة ، يقم للباحث بعض العون إن كان مزودا بوثائق رسمية ، فإن التنقيب عن الرقص

— باستثناء جزيرة بالي ، وعن غير الرقص من الأمور في أندونيسيا — عمل مغمم بالمتاعب والانفعالات وضروب الخيبة والغشيل . بيد أنه يجدر بالباحث الأجنبي ألا يتخاذل أمام المشاكل والعقبات التي تعترض سبيله ، فسوف يتضح له في النهاية ، أن ما فاز به يستحق كل انثناء الذي تكبدته .

وأبسط الرقصات التي يمكن حصرها هي الرقصات الحديثة الاجتماعية في المدن . وفي حين يبدو هذا الأمر بداية غريبة نستهل عندها تعرفنا بالرقص ، إلا أن الطرقات المستخلصة في السفر تجربنا على ذلك . فالقادم الى أندونيسيا لابد له أن ينزل من الطائرة في جاكرتا العاصمة ، وهي أوسع مدن أندونيسيا ، وأقلها بهجة ، وفيها تشيع هذه الرقصات ، ويصرح بمزاولتها أكثر مما في أي مكان آخر . وتستطيع ، حتى في جاكرتا أن تعرف أنه توجد رقصات أخرى في غيرها من البلدان . وحينما تكون فرقة راقصة عائدة من جولة قامت بها في بعض البلاد الأجنبية ، وتمر في طريقها بمدينة جاكرتا ، فانها قد تقدم عرضاً — يقتصر على الدعوات — في قاعة الموسيقى المحلية ( وهي القاعة الوحيدة في تلك المدينة التي يبلغ تعداد سكانها ثلاثة ملايين ونصف المليون ) . وثمة مدرسة تملكها السيدة سوبارجو Mrs. Subarjo ، وهي من حماة الفنون ، وتعلم رقصات « جوج جاكرتا » الخاصة بالبلاط الجاوي لبعض أهالي جاكرتا ، وكذا لبعض كرامات رجال السلك السياسي المقيمين في تلك المدينة . ويعلم من وقت لآخر عن إقامة بعض العروض شسبه العامة التي يؤديها طلبة المدرسة . ويأمر الرئيس سوكارنو من وقت لآخر بإقامة حفلات في قصره يدعو إليها بعض كبار الأجانب ، ويعرض عليهم برنامج قصير من رقصات يؤديها أنجاله الصغار . وقد تستقدم فرقة من رقصات الأقاليم، وتشكل عادة من بنات الموظفين المحليين خصيصاً لأحياء الحفلة المسائية ، إذا كان المسعو شخصية كبيرة الأهمية . ولا يوجد في جاكرتا إلا القليل النادر من الرقص خلاف هذه الرقصات ، والرقصات الحديثة الاجتماعية ، وليس فيها شيء من الرقص القومي الخاص بها ، على نقيض معظم المناطق في أندونيسيا .

وإذا سرت على طول شوارع جاكرتا المسطحة المستوية ، والتي يشق معظمها ، على امتداد خط الوسط قنوات عريضة تملؤها مياه راكدة بنية اللون ، فانك قد تنخدع برأى الكثير من اللافعات التي كتب عليها « معهد رقص » Dansin Institut ولفظة « دانس » في أندونيسيا تعني الرقص بالأسلوب الغربي ، وقد أدخل هذه اللفظة بالطبع الهولنديون الذين شيلوا لأنفسهم عدداً من قاعات الرقص . وكان من مألوف « الأوروبيين الآسيويين » على حد تعبير الهولنديين ، والأندونيسيين التفرنجين أن يترددوا على هذه القاعات ليمارسوا الرقصات التي اختصت بها . وكان

المجئى الى جاكارتا ، أو الحصول على وظيفة حكومية فى دواوين العاصمة البيروقراطية ، أو السفر الى الخارج ، تعتبر كلها بصورة ما خطوات ترتقى بصاحبها على سلم التفرنج . ويعتبر هذا الضرب من الرقص الذى يطوق فيه الإنسان بذراعيه فردا من أفراد الجنس الآخر ، ويدلف معه فى أمكنة عامة ، دلالة كبيرة على تقبل عادات المستعمر ، والانصراف عن العادات القومية .

ومع الحصول على الاستقلال ، انبثق عاملان جديدان : أحدهما حفيزة متأججة ضد الهولانديين ، ولست أعرف دولة استعمارية سابقة كرهها رعايا مستعمراتها بقدر ما كره أهل اندونيسيا هولاندا ، وثانيهما مبادئ أخلاقية تتكلف الحشمة والحياء ، وهى مزيج من تشدد الاسلام بطبيعته مع المرأة ، والاستقامة الحلقية الفردية التى تبرز فى أعقاب الثورات . وكان الرقص الغربى هدفا مباشرا لهذا الاتجاه الأخلاقى . ورغم أن الأقلية من الاندونيسيين هم الذين مارسوا هذا اللون من الرقص ، إلا أن الحكومة هاجمته . وكان الرقص الغربى يتضمن فى نظر رجال الحكومة مشاعر جنسية صارخة . وقد أصبحت قاعات الرقص اليوم خاوية ، ولم يعد فى « معاهد الرقص » السالف الإشارة إليها إلا القليل من التلاميذ الذين يتعلمون أسلوب « رامبونج » فى الرقص المستورد من تايلاند عن طريق سنغافورة . وقد يفصل مستخدم من خدمة الحكومة بسبب رقصه فى مكان عام ، بمثل السرعة التى يفصل بها لو أنه ارتكب فى عمله خطأ مصلحيا فاحشا . وتسلط مثل هذه العقيدة الأخلاقية اليوم على تفكير الهيئات الرسمية فى اندونيسيا ، فهناك رقابة شديدة فعالة فى هذا المجال .

ومنذ مدة ليست بالطويلة ، اتخذت الحكومة ، من أجل مكافحة التأثير الويل المفسد الذى تفرض أنه ينتج من الرقص الغربى ، بضع خطوات فى سبيل تقديم بديل عن هذا الرقص بين الطلبة ، يسمى مودا مودى Muda-Mudi (شبان وشابات) . وأقيم أول عرض لرقصة مودا مودى فى الجامعة ، وأيد الرئيس سوكارنو هذه المناسبة بتشريفه الحفل بحضوره . وبدأ الحفل بداية طيبة . وتحدث أحدهم عن « أزمة الأخلاق » التى شغلت أذهان رجال السياسة فترة ما . وبعد هذا بدأ بعض الشبان يرقصون المودا مودى ، مثنى مثنى على أنغام صادرة من تسجيلات فوتوغرافية ، كنموذج لما يجب أن يكون عليه الرقص الاجتماعى العصرى فى اندونيسيا المستقلة الجديدة . وفى هذه الرقصة يحافظ الفتى والفتاة على مسافة عريضة تفصلهما عن بعضهما ، ويتحركان بتؤدة بما يوحى إيهاء مبهما بخطوة ثنائية two-step ويدوران بحذر حول المضمار ، وهما يؤديان ، بأيد ثابتة ، ايماءات مبسطة مقتبسة من رقص البلاط فى قصر « سولو » ، وهى إحدى العواصم الثقافية القديمة فى جاوا . وقد دهش الطلبة لهذا العرض

الفاتر ، ولم يرههم حضور الرئيس ، فظهروا انفعالهم بالصياح ودق الأرض بأقدامهم ، ولم يلبث الحفل أن انقضى . ولم تزل رقصة مودا مودى تزاوّل في بعض البيوت القليلة كحركة شبه وطنية ، وبأسلوب « سولو » الهادئ الذي نبعث منه الرقصة ، إلا أن هذه التجربة قد باتت بالغسل .

ويبدو الفرع من رقص القاعة الغربي في اندونيسيا أمرا لا مبرر له في نظر الأجنبي ، خصوصا وأن الشعب يمتلك رقصات اجتماعية حديثة خاصة به تؤدي نفس الغرض بصورة ملائمة للغاية . وفي جاكارتا ثلاث من هذه الرقصات ، دوجر Doger ، ورونجنج Ronggeng ، وجوجيت Joget ، سميت بهذا الترتيب التصاعدي تبعا لمقدار ما تلقاه من الاحترام في الطبقات الدنيا والوسطى من المجتمع الجاكرتي أما الأوساط العليا ، فإنها تتجنب هذه الرقصات الثلاث .

ورقصة « دوجر » أحقر هذه الرقصات ، حسب المستويات المتفق عليها ، ولو أنها لا تتضمن أي شيء كرهه ، ومصادرها سليمة بالتأكيد ، وتتفرع من رقصة شعبية أصلية شائعة في القرى المجاورة تصور فئات تبحث عن حبيب قلبها حتى تجده فترقص معه ، في حين يرقبهما الكبار ويشهدون ببراعتهما ، أو علم براعتهما . وحركات الرقصة بسيطة للغاية وبدائية حتى أنها ليست في حاجة إلى الوصف ، وتسير بوجه عام في نفس خطوط رقصة رامبونج التائية ، ولو أنها أقل منها تهذبا وتنظيما . وقد استخدمت رقصة دوجر أخيرا ، استخدما ، ولو أنه عرضي ، في أحد الأفلام الحديثة ، وعنوانه « بعد حظر التجول » من تأليف « أسرول ساني » Asrul Sani ، وهو من أقدر رجال الفكر في اندونيسيا ، وإخراج « أسمر اسماعيل » الذي كان فيما مضى كاتباً مسرحياً ، وأصبح اليوم مخرجاً سينمائياً . ويعالج الفيلم أصلا مشكلة الاستقرار في مجتمع ما بعد الثورة ، وانفعال الجراح القديمة التي حدثت خلال الحرب ، على أنه يجري في الفيلم منظر طويل يعرض حفلا راقصا بالأسلوب الغربي في منزل من منازل جاكارتا الفخمة ، ويقابل بينه وبين رقصة « دوجر » تجري حول نار موقدة في فناء إحدى الدور الفقيرة على مسافة ليست ببعيدة عن المنزل الأول .

أما « رونغنج » ، التي تعلق قليلا في درجات الأدب والحشمة ، على رقصة دوجر ، فإنها ، حسب ما يدل عليه اشتقاق لفظها ، الصورة الاندونيسية لرقصة رامبونج . والفارق بينها وبين دوجر إنما هو فارق اقتصادي ، إذ يمارسها أفراد طبقة من الشعب أيسر حالا وأوفر مالا . وفي حين لا تتطلب رقصة دوجر أية ترتيبات خاصة بالمصاحبة الموسيقية ( إذ يكفيها جمع من الأصدقاء الحاضرين يغنون ويصفقون بأيديهم ) أو زى

خاص ( فيستطيع الانسان أن يحضرها بشيابه العادية ) ، أو كفاءة خاصة ( فأى انسان يمكنه أن يشترك فى أدائها ) ، فان رقصة رونجين تقتضى وجود عدد من النظارة ، وتستلزم من المشتركين فى أدائها أن يرتدوا أحسن ما عندهم من الملابس النظيفة اللائقة ، وأن يكونوا قد تلقوا درسا أو درسين فى الرقصة فى « معهد الرقص » .

وأما « جوجيت » ، فانها تختلف عن سابقتها اختلافا تاما ، ولها أهمية كبيرة فى فن الرقص . ولقطة « جوجيت » مشتقة من اللفظة الجاوية التى تعنى الرقص ، على أنها فى صورتها الحالية تدبى بقدر كبير لرقصة رامبونج الثانية ، وبقدر أقل لرقصة الرومبا بالصورة التى ترقص بها فى الفيليبين . و « جوجيت » تعنى « رامبونج » بين سكان سنغافورة الملاويين . وهناك بوجه عام سمة دولية وتبادلية بين بلاد العالم فى شئون الرقص . ولم يكن من المحتمل ابتكار رقصة رامبونج فى بانجوك ان لم يكن للأوروبيين نفوذ فى هذه المدينة ، ونجاح هذه الرقصة مشكوك فيه فى المناطق التى لم ينفذ فيها الغرب بدرجة ما . على أنها لما كانت فى خطوطها الرئيسية رقصة وطنية ، فان الحكومة تتركها وشأنها .

وفى حين أن « جوجيت » أهم نمط للرقص فى المدينة وأكثر الرقصات شعبية ، فانها تنتمى بصفة ذاتية وخاصة للفرد العادى : المعلم بالمدرسة ، وسائق العربة الصغيرة التى يجرها بنفسه ، والمستخدم البسيط ، لدرجة أن الأجنبى كثيرا ما يمتنع عليه ولوج ذلك اللون من الحياة فى جاكارتا بأية حجة اجتماعية ، بسبب جنسيته الأجنبية .

ولقد وقعت على رقصة جوجيت بمدينة جاكارتا لأول مرة بطريقة غير متوقعة ، وبمحض الصدفة . ذلك أن أحد أصدقائى ، وكان يجرى دراسات شاملة عن اندونيسيا ، قدمنى ذات مرة لصديق له ، أصبح بدوره صديقا لى . وكان الحى الذى يسكنه صديقى الجديد هذا مع زوجته وطفله ، وأحد أقاربه الذى اعتاد قضاء عدة شهور من كل عام فى داره ، مثل غيره من أحياء جاكارتا الفقيرة القفرة المزدهمة بالسكان ، بمبانيها الحفيرة الوامية ، التى تكون كل منها من حجرة ونصف حجرة جذرانها من الخشب والحصائر المصنوعة من سعف النخل ، وتتجمع المئات من هذه المباني فى حلة واحدة يتكدس فيها أكثر من ثلاثة آلاف نسمة فتشكل مجموعة سكنية واحدة وعلى الرغم من بساطة حياتهم ، فأننى حظيت عند هذه الأسرة بقدر كبير من ضروب الحفاوة وكرم الضيافة خلال فترة اقامتى فى جاكارتا . وجلست الساعات الطويلة فى دارهم ارتشف شراب البرتقال بالصودا الذى لابد للزائر من شربه ، وأتحدث معهم ، وألقى عليهم الأسئلة ، أو اقنع فى الكثير من الأحيان بملاحظة ما يجرى فى الحلة .



وقبل أن أرحل عن اندونيسيا بوقت ليس بالطويل ، حدثتني نفسي أن أرد لهؤلاء الناس ، بوسيلة ما ، بعض ما أبدوه لى من لطف وشعور طيب ، وتراعى لى أننى اذا ما تكلفت بنفقات حفل راقص يقام خارج منزل صديقى ( على أن أترك له حرية الاختيار فى اعداد الحفل ) فانه سوف يبتهج لذلك ، وسوف يستطيع جيرانه أن يأخذوا قسطا من المتعة ، ولاريب أن مكانته فى الحلة سوف ترتفع ، طالما أن الملاهى تتكلف فى جاكرتا مصاريف باهظة . وقوبلت فكرتى هذه بارتياح ، وأكد لى صديقى قائلا « سوف نحضر احسن راقص فى جاكرتا » وأردفت زوجته « سوف ننظم رقصة جوجيت » . وانقضت بضعة أيام ، قال لى صديقى بعدها ان الحفلة المائبة كلها سوف تتكلف ما يعادل عشرة دولارات - وأوضح قائلا : « وانها لهبة سخية للراقص ، فهل توافق على ذلك ؟ » وبدا على وجهه الشك فى موافقتى ، فان المبلغ الذى ذكره يمثل دخله فى شهر كامل . وانشرح صدره عندما أبديت له استعدادى لأن أدفع فى الحفل مبلغا اكبر مما ذكر . وبعد بضعة أيام زارنى صديقى وقال دون مقدمات : « سوف نجعل مناسبة الحفل ختان ابنتى » ، وراح يشرح أنه يجب أولا لاقامة حفل راقص كبير تتكلف اقامته عشرة دولارات ، تقديم سبب معقول يبرره ، وتانيا أن ابنته تبلغ السادسة من عمرها ، وهى سن مناسبة للختان ، حسب العرف السائد فى الاقليم ، وأن هذا الأمر سوف ييسر المسألة من وجهة نظر السلطة الادارية . وفضلا عن ذلك فان الناس لن يلقوا أسئلة مخرجة عن السبب الذى من أجله يقيم أجنبى حفلا راقصا . وبعد يوم أو يومين تلقيت بطاقة مطبوعة كتب عليها أنه فى يوم كذا بتاريخ كذا سيرقص « مس بتى » Miss Betty من جاكرتا مع فرقة موسيقية خاصة فى الحلة أمام منزل صديقى احتفاء بالمناسبة السعيدة ، مناسبة ختان ابنته . وبعد هذا قابلت صديقى صدفه فى اليوم ذاته ، فانبأنى أنه قد حصل لتوه على تصريح من رئيس الحلة ومن شرطة الحى ، وأخطر بالمثل احصى ادارات القانون والنظام ، وهو ماض للحصول على ختم أو طابع ادارة المطافىء بالموافقة على اقامة الحفل ، وهو آخر اجراء من الاجراءات الرسمية العقيمة .

وحلت ليلة الحفل ، ووصلت فرقة موسيقية معها آلات الجيتار والرق والاكورديون ( ويسميه الاندونيسيون : هارمونيسوم ) ، والكمان ، والكونتراباص ، والقرع المجلجل ، والطبول الجاوية ، والعصى الخشبية . وأقيم مكبر صوت خارج المنزل ، وعلقت مصابيح الفاز فوق الرؤوس ، من هيكل خشبى مؤقت أقيم خصيصا لهذه المناسبة للوقاية من المطر اذا هطل ، ووضعت كراسى خارج الدار لجلوسنا . وتجمع أناس كثيرون من سكان الحلة حول المكان يتفرجون على اعداد الترتيبات . وبدأت الفرقة الموسيقية تعزف مقطوعات من نمط « الجاز » الغربى الذى يذكرنى بمدينة

برلين في عشرينات هذا القرن . وشاعت أصواتها عاطفية وغرامية ، وليس فيها دق ولا قرع ، وفيها شيء من الفجاجة غير المكروهة ، سببها أن الفرقة لم تتمرن على العزف تمرينا كافيا . وغنى رجل ، وهو يقرأ الكلمات من كتيب مطبوع يحتوى على أغان شعبية . ثم غنت امرأة ، ولكنها كانت خجولا ، فالتفتت جانبا من المكان ، وغضت بصرها لا تجرؤ على النظر الى الحاضرين . وعزفت الفرقة الموسيقية « أغاني من سنغافورة » ، ( لاجو ملايو *Lagu melayu* ) ، ثم انتقلت الى « الحان من بلاد العرب » ، ( جامبو *gambus* ) ، وكان المذياع يعلن عن كل قطعة تعزف ، بصوت مدو . عند هذا كان جمهور كبير قد احتشد في المكان ، وأحالت الحرارة الصاعدة من الأجسام المتلاصقة المتضاغطة هواء الليل الثقيل الى جو خانق لا يطاق .

وظهر « مس بيتى » فى ساعة متأخرة ، ظهورا تمثيليا و ( « مس بيتى » كلمة اندونيسية ، نقلتها كما هي دون ترجمة ) . واتضح أنه شاب طويل الشعر ، قد تزين وتزيا فى هيئة امرأة . ويبدو أنه يكسب عيشه بالرقص على هذا المنوال ، ويتمتع بشهرة كبيرة فى رقصة « جوجيت » وبأدائه الخلاب فى أحياء جاكارتا ، حتى ان الرجال ، العاديين منهم والأطفال ، يتباهون بالرقص معه . وإذا كانت القدرة على رقص « جوجيت » تكسب صاحبها بوجه عام امتيازا على طبقة الناس الذين يمارسون رقصتى « دوجر » و « رونجنج » ، فان رقص أى اندونيسى مع « مس بيتى » يعادل مثلا رقصة « كوتيون » *cotillion* الأوروبية الريفية فى حلقات رقص المتدئين .

وعندما بدأ « مس بيتى » يرفرف بقدميه ويديه ، وقصد جعل عينيه ثابتتين على الأرض فى نظرة حية ، تقدم أحد رجال الحلة ، داخل حلقة الرقص ، والنقط وشاحا ملقى على أحد الكراسى بالقرب من الفرقة الموسيقية ، وشده حول خصره ، رمزا لطبيعة الرقص الاحتفائية ، وشرع يحاكي خطوات مس بيتى الناشطة التى لا تفتقر . وراح الاثنان يدلفان أماما وخلفا ، وكل منهما يلوح بيديه فى الهواء بحركات « أرابيسك » ، وشيقة . ولم يلمس أحد من الراقصين الآخر ، أو ينظر اليه ، أو يتنسم . . وبعد خمس أو ست دقائق ، انتهت هذه الرقصة .

وتتابع فى الحلقة الرجال يرقصون ، الواحد بعد الآخر - فمنهم « فتوة » الحى ، اللفظ الغليظ الذى يضرب من يعصيه ، وابن صاحب حانوت الرهونات ، وشاب يدرس ليكون عالما وقيها فى الاسلام ، وغيرهم ممن لم تقع عينى عليهم من قبل . واستحثني بعضهم أن أرقص ولكنى امتنعت . وجلس صديقى خلفا ، وقد انتفخ صدره ، وراح يرقب جيرانه

وهم يستمتعون بحفله • وتعددت الرقصات أكثر من ذى قبل : فثمة خطوة ، بعدها تنضم القدمان ، وخطوة أخرى ، وتنضم القدمان ثانية ، ويدور الرقص حول الساحة الصغيرة أمام الفرقة الموسيقية • ويستقر المرفقان أحيانا الى جانب الأرداف ، وتسدور الذراعان فترسمان دوائر مركزية • ومن وقت لآخر ترتفع الخطوات حتى تغدو وثبات • وفي بعض اللحظات يحرك « مس بيتى » ركبتيه الى الخارج والى الداخل فيما يشبه حركة الاكورديون • ويلقى بعض الراقصين بأوشحتهم على اكتافهم فتبقى سائبة في مكانها ، ويضغطها غيرهم في أيديهم حتى تصبح كالكرات يجففون بها العرق الناضح من كفوفهم ، من شدة توتر أعصابهم • ويبدى المشاهدون ملاحظاتهم وتعليقاتهم كلما ادى مس بيتى رفسة صعبة لا يستطيع مراقصه أن يؤدي مثلها • وكلما سقط وشاح من كتف راقص أو كلما دنا منه راقص متحمس دنوا كبيرا ، تراجع مس بيتى في وثبة خاطفة غاضبة دون أن يخالف وحدة الايقاع •

واتصل الرقص في ثبات والملاح حتى منتصف الليل ... عند بدء حظر التجول في مدينة جاكارتا • ولم يمتسم أحد كثيرا في تلك الليلة ، على أنه كان من الجلى ، بصورة ما ، أن الجميع كانوا في أوج السعادة • ومالت زوجة صديقي ، عندما شرع أفراد الفرقة الموسيقية ومس بيتى يربطون حوائجهم استعدادا للانصراف وقالت : « لو كنت رجلا ، لوددت أن أرقص مع مس بيتى ، فانه وسيم الطلعة بدرجة كبيرة » • وخامرني الشك لحظة في أنها ربما كانت تمزح • ولكنها كانت جادة •



وجدير بمن ينشد التعمق في شئون الرقص أن يبرح جاكارتا في اقرب فرصة ممكنة • وليس على الانسان ، لكى يتذوق الرقص الاندونيسى الاصل ، لأول مرة ، الا أن يقصد « بوجور » أو « باندونج » ، أو بالأفضل « سوكابومي » ، وهي المدن الثلاث الرئيسية للأقليم المعروف باسم سوندا • وكانت سوندا ، لقرون طويلة ماضية قبل وصول الهولانديين ، مملكة مستقلة ، لم تحن هامتها أمام أية قوة أجنبية بما في ذلك الملكيات الجاوية القوية في جو ججاكارتا وسولو • ولم يزل لون خاص من الكبرياء المتخلف من ذلك العهد القديم يسطع في صدور أهالي سوندا الذين يعتبرون ثقافتهم أفضل ثقافة في اندونيسيا •

وتشتهر سوندا بصفة خاصة بأمرين : جمال نسائها الذى يتبدى لكل زائر ، والطابع الحزين الذى تتميز به موسيقاها ، ويجذب أسماع الزائر لأول وهلة • ويستطيع الانسان ، في مقابل دولارات قليلة أن يستمتع الى حفل موسيقى خاص على شرفة غرفته في الفندق • وعلى الرغم من أن الفرق الموسيقية السوندية (gamelans) قد تضارع من حيث

حجمها فرق جو ججاكارتا وسولو ، فان أكثر ما يميز الموسيقى السودنية أنها تتكون من ثلاثة أنواع من المازفين : عازف يلعب على آلة كيشابى Kechapi وهى من أسلاف آلة البنطير sither ، (١) ولكن أوتارها تجذب بأصابع اليد ، وعازف آلة « سولينج » suling ، وهى « فلوت » صوته خفيض ورقيق ، يتردد كالموجات الأثيرية الى جانب الأنغام المرتعشة التى تصدر من آلة « كيشابى » ، ثم مغن يترنم بأغاني الحب بصوت رفيع ولكنه مرتفع وجلى .

وليس الرقص من الأمجاد التى تفخر بها سوندا ، ومع ذلك فانه يستحق الاهتمام والتنويه . فمعظم الرقصات تظهر النسوة فى شخصيات خاضعة ذليلة ، والرجال فى أمزجة ملوها التحدى والمناوأة . أما الرقصات القائمة على قصص ، فانها مأخوذة من الأساطير الهندوسية أو من سلسلة « بانجى » Panji — وهى ملحمة مسجلة فى عدة نصوص خلال العهود الطويلة من مجموعة الحكام الجاويين الهندوس الأقوياء ، والتى تمتد من القرن السابع الى الرابع عشر . وأما الرقصات المجردة من القصص ، والتى عاشت الى اليوم مستقلة عن غيرها . فانها فقرات مقتبسة من تلك المسرحيات الراقصة الطويلة ، تصور أميرات البلاط ، فى زينتهن ونزهتهن وأحاديثهن عن الحب ، أو حين يرقين أزواجهن وعشاقهن الذين يعضون الى ساحة القتال . وحركات هذه الرقصات مصوغة طبقا لأسلوب الرقص العظيم فى قصور الملوك فى جاوا الوسطى ، والذي سوف نشرحه شرحا مستفيضاً فى فقرة تالية .

وأبرز الرقصات السودنية المتميزة رقصة « تارى توبنج » Tari Topeng — أى رقصة الأقنعة ، وهى الفقرة الرئيسية فى اليرتوار السوندى فى الوقت الحاضر ، ومقتبسة من سلسلة « بانجى » ، وتحكى قصة زوجة مخلصة ، تتنكر فى هيئة أمير جوال « كساتريا كيلانا Ksatria Kelana » وتجوب البلاد بحثاً عن زوجها ، فتتوغل فى بلد عدائى ، حيث تتنكر أكثر من ذى قبل ، بقتاع مدهون بأصبغة وحشية ، وله شوارب ، مقتبس من مسرحيات الأقنعة « توبينج » Topeng ( وكانت نمطاً شعبياً من المسرح فى جاوا ) ، وتصطلم بأحد ملوك الجان فتنازله . ويؤدى الرقصة ثلاثة أشخاص ، فهى رقصة طويلة ومجهدة ، والأنماط فيها متضادة بدرجة كبيرة : فمنهم امرأتان ( تؤدى احدهما دور الزوجة الوفية التى تبحث عن زوجها ، وتمثل الثانية المعركة التى تجرى بالأقنعة ) ، والثالث رجل ( يؤدى دور الجنى ) . وسرعان ما تقيم الفرقة الموسيقى الكاملة المختصة بهذه الرقصة إيقاعاً لسر عصبى سريع ، فيقرع الطبل ثلاث

(١) آلة وترية على هيئة شبه المنحرف . وتشبه القانون .

طبول كبيرة متراكبة ، فى تتابع سريع ، مستخدما عصا سميكة ، ويصرخ من حين لآخر فى أثناء المعركة ، قائلا « راه ، راه ، راه » لاستغزاز الراقصين اللذين يخطران فى غطسة وخيلاء عبر المسرح ، وتصفق ايديهما بحماسة شديدة ، وتلطم الهواء ، وتشير الى الأرض ، ويدور الاثنان ويهزان راسيهما فى دورات عنيفة ، وبسطان أرجلهما برفسات على شكل زوايا يتهدد بها احدهما الآخر . ويدور شعر المرأة الطويل حول جسمها ، ويصرخ الجنى مزجرا هادرا ، وتزداد حدة التوتر عندما يشرعان فى الضرب الى أن تتوقف الرقصة فجأة وتنتهى .

وكما تقدم سوندا ترانا اقليميا خاصا من الرقصات ، فان غيرها من اقاليم جاوا ، وكذا كل جزر أندونيسيا ، تمتلك برامج رقص تتماثل فى ثرائها وفرديتها . وسوف اصف من هذه الرقصات ، بحكم الضرورة القليل الذى يتفوق بجماله وصدق تمثيله للرقصات الاخرى .



تدعى سومطرة أن عندها رقصة مختلفة لكل منطقة من مناطق المناطق التى تتبعها ، وعددا من الرقصات يساوى عدد ما فيها من النسوة غير المتزوجات . فكل فتاة لابد أن تتعلم الرقص ، ويتضمن حفل زفافها رقصة تؤدبها لآخر مرة . والرقص السومطرى كثير الشيوع لدرجة أن عددا من بيوت الأعمال يستخدم صورا من الرقصات التى تزاوُل فى مختلف أنحاء الجزيرة لتمييز شهور السنة على النتائج التى تطبعها وتهديها الى بعض الناس .

وان ميولى لتتجه الى رقصة « جندنج سرى فيجايا » « Gending Sri Vijaya » ، واعتبرها اجمل الرقصات السومطرية . وتؤدى هذه الرقصة فى « باليمبانج » العاصمة القديمة للامبراطورية الهندوسية « سرى فيجايا » فى القرن السابع . وباليمبانج اليوم مرفأ كبير واسع به معامل تكرير ومكاتب اعمال ، مشيد على دلنا أنهصار وروافد . وهذه الرقصة هى آخر آبات عظمة وبهاء « سرى فيجايا » القديمة ، فقد هدمت الفيضانات المبانى والمعابد التى كانت شاهدا على قوة هذه الملكة القديمة .

و « جندنج سرى فيجايا » رقص ترحيب ، يحتفى بصورة تقليدية بأى زائر كبير يصل الى المدينة ، حتى فى الزمن الحاضر ، فيجتمع سبع فتيات تزين رؤوسهن قلائس بديعة الصنع بها شطاطيا وحراب ذهبية ، ويشتملن بشياى حريرية مشجرة سميكة متعددة الالوان ، ومعهن موسيقيان ، ويشكلن مربعا مفتوحا عند أحد اطرافه حيث

يجلس الضيف . وتثبت الراقصات على أناملهن أطرافاً ذهبية طويلة ومقوسة ، تتدلى منها حلّى صغيرة على شكل المعين وشكل القلب . ويمثل الفتيات شخصيات أميرات فى قصر « سرى فيجايان » ويتحركن بثوذة وتواضع صوب الضيف . ويلحظن طيوراً تحوم فى الجو ، ثم تستقر عيونهن على أزهار تفتح ، ويركن أخيراً أمام الضيف ، ويؤدبن له التحية بضم راحتى اليدين ، وتثنى الأصابع والأطراف الطويلة الى الخارج على شكل حرف V المفتوح .

وتشرع احداهن فى الغناء ، فتترنم بأغنية غريبة النمط ، على خلاف الرقص . وقد ألف هذه الأغنية فى عام ١٩٤٦ وطنى مشهور استشهد فيما بعد من أجل قضية الاستقلال ، وكان يرى فى الحرية عودة الى عظمة عهد « سرى فيجايان » . وفى حين أن لحن الأغنية والموسيقى التى تصاحبها ( على البيانو أو الاكورديون ) حديثان ، فإن كلمات الأغنية قديمة . وتصور الراقصات كلمات الأغنية بحركات الابدئ بأسلوب يعيد الى الذاكرة بشكل غامض الابعاءات المبسطة المائمة الشائمة فى جزيرة هاواى . وتقول كلمات الشطر الاول فى الأغنية : « سمعنا بمجيكك من مكان بعيد .. وها نحن فى انتظار ماتطلب .. وسوف نلبى كل رغباتك .. صغيرة كانت أم كبيرة .. » . وتكتسب الكلمات حياة حين تصور الحركات والابعاءات معانيها . وترقم السكات فى الموسيقى بطرقة الابدئ ، وتلمع أطراف الأصابع المقوسة الذهبية من ناحية الى أخرى معبرة عن التشوق والتواضع ونفاد الصبر ، وتجلجل الدلائل بصوت خافت . ثم تنهض الراقصات وينسجبن بمظهر خضوع رشيق دون أن يرفعن أعينهن الى وجه الزائر .

وتلتقط الفتيات « صينية » عليها علب معلوءة بجوز التانبول (١) ولوازمه ، ومبصقتين فضيتين ، ويخطرن أمام الزائر فى تشكيلة مثثة ، ويؤدبن مزيداً من حركات الترحيب ، ويقتربن من الزائر على ركبهن ، ويضعن هذه المعطايا الاحتفائية أمام قدميه . وعلى الزائر عند هذا أن يطوى الورق الأخضر اللين حول جوزة التانبول ويمضفها ، ولا يبصق ، فالبصق شيمة سفلة الناس . وتشكل الراقصات مربعين صغرين ويواجهن بعضهن البعض فى مجموعتين صغيرتين من أربع وثلاث إفتيات ويكررن إيماءة « انتظار الرغبات » ، وعند هذا ينتهى الترحيب الشكلى الكامل بالزائر فى باليمباتج .

(١) نبات من الصيلة الفلغلية ، يضع الناس ورقة . وهو يطلقه الهنـدى .

والمصنر الجوهري في هذه الرقصة ، كما في جميع الرقصات التي تؤديها الفتيات في أي ناحية من جزيرة سومطرة هو « جايا » gaya أي الرشاقة . والرشاقة في مفهوم الإندونيسي لها مع ذلك معنى خاص : فهي الرقة والليونة في حركة الجسم بالإضافة إلى الرونة التي تتميز بنوع خاص بالنعومة بل وبالرخاوة . وهذه الصفات أهم شأنًا عند متذوقي الرقص من الإيقاع والتكنيك اللذين كثيرا ما يكون لهما الأفضلية الجمالية في جهات أخرى من العالم . وبالجزيرة طبعا رقصات أخرى تختص بالبراعة في الأداء ، وهي رقصات شائعة بدرجة كبيرة في جميع أنحاءها ، على أن متعة الإندونيسي تغتر إذا خلت الرقصة من عنصر « جايا » .

وثمة رقصتان من رقصات البراعة تعتمدان على الرشاقة « جايا » رغم ما فيهما من حيل وحركات بارعة : رقصة « الشمع » أو « الطبق » ( تاري ليلين tari lilin ، أو بيرنج piring ) ، ورقصة المندبل . أما رقصة الشمعة فانها اليوم رقصة شبه وطنية ( أو بالأحرى جزيرية ) ، ورغم أنها تنتمي أصلا إلى جنوب سومطرة ، فإنها ترقص في أي مكان يجتمع فيه بعض السومطريين . وفي هذه الرقصة يدخل الفتيات وعلى رؤوسهن قلائس غريبة على هيئة شبه المعين من قمماش محبوك به شراريف ، وهن يحلن أطباقا الصقت عليها شموع موقدة ، وفي أصابع أيديهن « كستباتات » حديدية ينقرنها على الطبق مع إيقاع الموسيقى . والأوركسترا غريبة الطراز ، وتعكس بجلاء تأثير سنغافورة الدولية ، وهي أقرب إلى سومطرة وأهم بالنسبة إليها مما هي بالنسبة إلى جاوا حيث العاصمة السياسية لجميع الجزر الإندونيسية . وتشبه الموسيقى ، موسيقى أفلام الملايو الذي يسيطر فيه اللحن ( الميلودي ) بشكل ظاهر على التوافقيات ( الهارمونيات ) البسيطة والجميلة مع بساطتها ، التي تتبع اللحن . وتصنع الرقصات عدة تشكيلات متنوعة جامدة وآلية إلى حد ما ، ' فيقفن ' في صف مستقيم ، ثم يفترقن مثنى ورباع ، ويركعن ، ثم ينهضن ، ويتقاطعن بين الصفوف . وبعد هذا يبدأن الرقص الحقيقي ، فيلويين اذرعهن ، ويطوحن أيديهن إلى أعلى وإلى أسفل وإلى الخلف ، ولم يزل في أيديهن الشموع الموقدة . وتختفي السنة الذهب ، ثم تظهر ، ويسطع ضوءها الوهاج حينما تتوقف الحركة . وتتلخص فكرة الرقصة في التظاهر باطفاء اللعب بفعل الهواء ، وإنما لا تؤدي الحركة بسرعة كبيرة كافية لإطفائها فعلا ، أو في خداع النظر فيتراءى للمشاهد أن الراقصة تمسك الطبق وهو مقلوب ، أو المغامرة بحمل الطبق متوازنا على المرفق والكف والراس في أثناء الرقص . وثمة تفسير روحي للرقصة يقرنها الطلبة أحيانا بها : ذلك أن النار فوق الراس ترمز إلى

فائدتها للجنس البشرى كله ، فاذا دنت من المعصمين فأنها ترمز الى استخدامها فى الطبى ، واذا خطا الانسان فوقها ، كان ذلك رمزا الى تفننه ( اى الانسان ) فى اقامة توازن بينه وبين الوسائل المتاحة له فى حياته . وعندما تنتهى الرقصة ، تطفئ الراقصات الشموع ، ويفادرن ساحة الرقص فى سكون .

اما رقصة المندبل فانها أكثر تعقيدا بقليل من الرقصة السابقة ، ويتطلب اداؤها عدة أزواج من الفتيات والفتيات ، يمسك كل منهم أحد اطراف قماش ابيض مربع عريض ، ويؤدون رقصة شبيهة برقصة عيد الربيع ( التى يدور فيها الراقصون حول عمود ) فيبدورون تحت القماش وفوقه وحوله ، ويربطونه بمجموعة من العقد . وفى آخر لحظة ، يحطون العقد ، ويخلطون انفسهم من القماش بكل سهولة . ويضيفون الى ذلك ، فى بعض الأحيان ، لعبة « اسقاط المندبل » ، فيلتقطون المندبل بأسنانهم دون أن تلمس ركبهم الأرض .

وفى شمال سومطرة التى تتوسطها مدينة « ميدان » يوجد عدد من الرقصات يزاولها « الباتاك » وهم عنصر خاص اعتنق أغلبيتهم الدين المسيحى ، وتبعدهم تقاليدهم عن سائر سكان سومطرة . وانا لنجد بصفة خاصة فى منطقة « سيمولنجان » التى تقع فى قلب إقليم الباتاك عددا من الطقوس الغريبة ، لعل أكثرها جاذبية رقصة اقنعة مششومة المنظر تودى فى الجنائز عندما تفصل جثة المتوفى . ومن أبهى الرقصات رقصة الزواج « سيتالاسارى » sitalasari ، وفيها تمسك العروس ووصيفاتها أزهارا فى إحدى اليدين ، ويلطمن أردافهن باليد الأخرى، وينزلقن على الأرض بزحقة الكموب وأصابع الأقدام بالتبادل، ويرفرقن بأيديهن لقي الهواء ، علروضات راحة اليد على الجمهور ، وكأنهن يلعبن لعبة « دق الكفوف » بيد واحدة مع زميل، وهى ، وبدين خلال الرقص فى تواضع ما يشعرن به من سعادة دون أن يخرجن عن حدود الحشمة واللياقة .

وتبرز فى هذه الرقصة ، كما فى سائر رقصات الباتاك ، إيماءة متميزة عن غيرها من الإيماءات ، تودى بضم الإبهام والسبابة على شكل دائرة ( فى حين تبقى سائر الأصابع مشدودة باستقامة ) ، وتفتح الدائرة بحركة سريعة مع الدقة الرئيسية للجملة الموسيقية . وتسود هذه الإيماءة رقصة « أرتيجانى سيبولين » Artigani Sepolin ( اى رقصة البسدر ) التى يؤدها أزواج من الفتيات والفتيات . فالفتيان يبقون أيديهم تحت الأرداف ، فى حين تعرض الفتيات الدوائر المصنوعة بالإبهام والسبابة



أمام صدورهن . ويرفع الراقصون والراقصات ، من وقت لآخر ، إحدى اليدين بجانب الجبهة ، وراحة اليد متجهة الى الخارج ، كحيه نجد في الفرنسي ، واليد الأخرى عند الخصر ، وراحتها الى أسفل ، ويدور الجميع مما دورات سريعة ومنظمة .

وأحسن رقصة شهدتها من بين جميع رقصات الباتاك ، رقصة « تادينج ماهام ناتادينج » Tading ma ham na tading ، ومعناها الحرفي « سأترككم الآن » ، وهي رقصة وداع تؤدىها كل بنات القرية كلما رحل انسان عن قريته . والموسيقى عذبة بنوع خاص . والبساتاك مشهورون بنغمة أصواتهم ، وتوجات ترنيماتهم الكورالية . وقد احدثت طبيعة الأصوات الفنائية عند الباتاكين ، بالإضافة الى التأثير النبتى من سنفاورة ، موسيقاهم الى شيء شبيه بألحاننا الصوتية الرخمة اللطيفة ، ولعلها أكثر رقة من غيرها بالنسبة الى معظم الأذواق الموسيقية الآسيوية . أما المصاحبة الموسيقية فتتكون من عدة دفوف ( جونغ ) تطرق بركة ، و « جونجات » اصغر منها تخشخش من غير نغم معين ، وطبول ، ويمسكها كلها المازفون بأيديهم ، ويعلمون عليها وهم واقفون بالقرب من الراقصات . وتعتبر الكلمات التقليدية للرقصة تعبيرا حزينا عن مشاعر أهل القرية ، فتقول : « اذا كنت الآن تفادينا ، فانا نرجوك أن تعود إلينا ... وقد تبعد كثيرا عنا ، ولكن فؤادك سوف يبقى فى قريتنا ... » ويضيف المغنى قائلا ان القرية كلها تدعو للمسافر بالتوافيق . وتنتهى الأغنية بشيء من التحذير : « لا تتزوج أحدا فى الخارج ، وانما عد إلينا فقط » . أما الإيماء الأخيرة فى رقصة الوداع فهي إيماء حرفية المدلول ، اذ تضع الراقصات إحدى اليدين على الصدر ، ويحركن اليد الأخرى فوق الرأس ، وكأنهن يودعن الصديق المسافر ، ويصرقن أشجان الفراق .

وتمتلك العاصمة نفسها « ميدان » عددا من الرقصات الحية النشيطة ، منها : « سري بانانج » Sri Banang وهي رقصة ترحيب ، وكانت تؤدى فى الماضى أمام كل سلطان يزور العاصمة ، أما اليوم فانها تؤدى تكريما لآى زائر هام . ويردد اللحن كلمتى « دندان ميرايو » dandan meraiyu ومعناها بوجه التقريب « حضرنا لنجعل ضيفنا سعيدا فى بلدنا » . ولا ريب ان هز الأجسام فى رشاقة ، كما لو كانت أوراقا يلعب بها النسيم ، وتنى الأصابع وبسطها بصورة أنيقة ، تشكل مقدمة سارة للكثير من المبهاج التى تقابل الزائر فى سومطرة .

وثمة رقصة شعبية أخرى تسمى بولوبوتري Pulau Putri ( ومعناها حرفيا : جزيرة النساء ) تزخر برفسات كهوب الأقدام ، ولون

منقح من التهرج ، وترفع فيها الفتيات ثيابهن قليلا لجذب الانظار الى حركات اقدمهن السريعة . ويؤدي الوضع المتميز لليد في هذه الرقصة بمد السبابة والاصبع الثالثة كحدى القص المفتوح ، والتلويح بهما كما لو كانت الراقصة تزجر او تنهدد شخصا وهما اساء اليها .

وآخر رقصة شاعت في « ميدان » عام ١٩٥٥ رقصة « سيرامبانج دوايبلاس » Serampang Duabelas الفولكلورية الاجتماعية ، او « الاثنى عشرة خطوة » ، وهى رد سومطرة على رقصة رامبونج التاية او رقصة چوجيت الجاكرتية . وعندما استفسرت ذات يوم عن هذه الرقصة ، شرح لى احد الاندونيسيين امرها قائلا : « نحن الآن عصرون ، وهذا هو الاسلوب الذى يجب علينا أن نرقص به » . وتؤدي هذه الرقصة فى وسط مربع يشكله جماعة من الناس الواقفين يصفقون بايديهم تصفيقا ثابتا ومنظما . ويقفز أحد الرجال الى مركز الحلقة ، ويختار شريكه ، ويؤدي الاثنان اثنى عشرة خطوة بسرعة خاطفة ، ثم تعود الفتاة الى مكانها ، ويختار الرجل بعدها فتاة أخرى ، الى أن يحل به الابعاء ، فيقوم غيره بهذا الدور القبادى . والرقصة اشبه شيء بعرقلة حركية سريعة ، ليس فيها أية حركة يدوية . وفى ختام الرقص ، تؤدي «رقصة المنديل » ، ويربط الفتى نفسه مع زميلته .

والرقصات فى جزيرة سومطرة كثيرة التنوع للدرجة بطول معهما الشرح ، ويفقد اسهابا مملأ . ولكن هناك رقصة تستحق الاهتمام والتتويه ، وهى رقصة تنتمى الى مقاطعة «لامبونج» فى جنوب سومطرة ، يحجل فيها الرجال ، وهم يرتدون قبعات ذهبية وفى ايديهم مراوح مموهة بالذهب . ولابد من رؤية كل الرقصات ، وكلها ممتع ، لطة خاصة مختلفة باختلافها .



وفى جزيرة سلبيز Celebes ايضا رقصات مشهورة ، من الطراز الفولكلورى ، كرقصة باجاجا Pajaga ، وباكارينا Pakarena . وفى اقليم توراجاه Torajah حيث تعيش طائفة عجيبة من الناس مثل الباتاك ، نجد رقصات غريبة غير عادية ، منها رقصة « مابوجى » Mabugi وتقترن باحتفال يقام بعد الحصاد ، وتؤدي فى دائرة واسعة فى الحقول ، وبصاحبها غناء جماعة من التشدين . وفى نهاية الرقصة تجرى ضروب من الفجور الجمالى فى غلب النجوم العلة .

ورثمة رقصة أخرى تسمى ماجاندا Maganda تتطلب ارتداء قلنسوة ضخمة مصنوعة من عملات فضية وقرون الثيران ، وقطيفة سوداء، وهي ثقيلة جدا فلا يستطيع ارتداؤها الا الرجال ، ولا يستمر بها الراقص الا لبضع دقائق حتى يلهث من الأعياء .

ولعل امتع رقصات توراجاه ، رقصة باجيلو Pagellu ، وفيها تمد الفتيات أذرعهن الطويلة النحيلة ، ويرفرفن بأصابعهن ، ويتقدمن ويتأخرن بخطوات بطيئة منسقة في مواجهة المشاهدين .



اما رقصات بورنيو (وتسمى اليوم كاليماتان) ، فانها تنقسم الى رقصات إجتماعية في المناطق الساحلية ، وتشبه رقصات « ميدان » ، ورقصات يبرز فيها الطابع القبلي والعنصري في داخلية الجزيرة ، وعلى الاخص في أقاليم « الدياك » Dyak ، وهي نظيرة رقصات الباتاك والتوراچاه . وكان الكثير من هذه الرقصات مقترنا بشعائر قاسية مرعبة، وتؤدي الآن بطريقة فاترة متباطئة تعتمد على ذاكرة نصف واعية . وبينما تثير هذه الرقصات مشاعر الناس بمناظرها ، وبما تستخدمه من ريش، وجلود الجيوان ، وصرخات تقشعر لها الأبدان ، فإن قيمتها كرقصات اكبر في أعين دراسي علم الاجتماع منها في أعين علماء الاساطيقا .

ولكل جزيرة من جزر اندونيسيا تعبيرات اجتماعية وشعبية واحتفالية خاصة تتبلور في اشكال راقصة . وربما كان من المستحيل أن نعدد انواع هذه الرقصات او نصفها بالكلمات ، فبيئتها تختلف كسيرا عن الرؤيا والاثارة التي تقترن بالعرض الحقيقي . ففي « سوبا » Sumba يرقص الناس كالأحصنة ، وعلى عيونهم تتدلى عصائب شبيهة بشراريب عريف الفرس ، ويربطون حول قصبة الرجل شعرا أعفر ، من شعر ذيل الحصان ، وفي « فلورز » رقصات الحرب ، وفي جزيرة « نياس » لم يزل الأهالي ، منذ زمن سحيق يمتد الى العصر الحجري ، يعبدون الحجارة ويسترضونها لأنها لهم عناصر الحضارة : فمنها تصنع الأدوات والأواني والوسائد ، بل والنقود ، وترقص النسوة المعانز فوق حجارة مستديرة . اما بالي ، فانها تتطلب منا بطبيعة الحال فضلا خاصا ، نظرا لأهميتها .



وتوجد أهم رقصات اندونيسيا ، باستثناء جزيرة بالي على وجه الاحتمال ، في « كراتون » Kratons ، أي قصور جوججاكرتا وسولو التي وسط جاوا ، والأولى يحكمها سلطان والثانية « سوزونان » . وترجع

عروض البلاط فى هذه الجهات الى اكثر من ألف عام مرت كلها فى هدوء مستتب ، لا يكره شيء ، امتد الى ما بعد انتشار الاسلام ، وغزوات الهولنديين ، ولم تتغير الا قليلا بعد الثورة والاضطرابات التى اثارها الاستقلال . وتمثل هذه الرقصات حضارة مهيبة ، رفيقة ، ونبيلة . واعتقد ان هؤلاء الراقصات واولئك الموسيقيين لا يعد لهم احد فى لطف شمالكهم ، وصفاء نفوسهم ، واثاقه مظهرهم ، وكمال ادائهم ، وما يستشعره الانسان فى عروضهم من تجربة جمالية عميقة قل ان نجدها عند غيرهم .

و « الجيملان » Gamelan هى الفرقة الموسيقية التى تصاحب بعزفها هذه الرقصات وتضم مايقرب من اربعة وعشرين عازفا يستخدمون حوالى مائة آلة موسيقية منها الجونج ، والايجونج ، والبونج ، والبونانج ، والريونج ، وكلها آلات معدنية رقيقة النغم ، مصنوعة على شكل اقراص واسطوانات ، ثم الزيلوفونات ، والسلطانيات الضخمة المنتفخة المجوقة الموضوعة فى اطارات منحوتة معقدة الشكل ومطلية باللك . وتتدرج انغام هذه الآلات من صليل رفيع الى ترجيفات عميقة هادرة . وتخلج الهارمونيات الناعمة والتآلفات النغمية الخالية من القرع . وفى الفرقة طبالون يقرعون الطبول الست ، وعدد من المغنين الذين يترنمون بالألحان الرقيقة ، ويتفنون بأحاديث القصة . ويدق اثنان من العازفين عصيا خشبية ، وكثلا من الخشب الرنان ، وهى اشياء اذا لم توجد فى الفرقة الموسيقية ، سواء فى اندونيسيا او فى سائر بلاد آسيا ، فقدت الموسيقى عنصرا من أهم عناصرها المميزة ، واقتطعت الفرقة عنصرها القيادى . وتدق هذه الآلات بانتظام دقيق دقة آلة « المترنوم » ، وتزود التركيب الموسيقى الرنان المصلصل لفرقة « الجيملان » بنواة من الايقاع المنتظم . ولا يجهل الغرب روعة هذه الأصوات الاندونيسية ، فقد ألهمت إحدى هذه الفرق الجاوية التى عزفت اقى معرض المستعمرات الذى اقيم فى مدينة باريس عام ١٨٩٦ « كلود ديبوسى » ان يقسم « الأوكتاف » الذى يستخدمه الى ستة أقسام « السلم الموسيقى ذى الأبعاد الطنينية » whole-tone scale وأن يحاكي مفهومها الجديد فى الرنين والطابع الصوتي .

والرقص والموسيقى متماثلان فى مدينتى جوججاكارتا وسولو . اما التفاصيل الصغيرة التى تختلف فى بلد عنها فى البلد الآخر فقد لا يدركها الاجنبى ، ولكنها تثير تحزبا شديدا بين الدارسين لهذه الفنون . فاذا أبدى الانسان تفضيله لفنون سولو ، فان رأيه سوف يبدو أشد غموضا واصعب فهما مما اذا كان يعيل الى أسلوب جوججاكارتا الذى أصبح

معروفا وشائعا خلال حرب الاستقلال عندما أقام سوكارنو عاصمته في هذه المدينة .

وبرتوار راقصى القصر في كلا البلاطين غنى بالمعرض ، لا ينضب له معين . ولم اشهد أبدا برنامجا واحدا مرتين . واعتقد أنهم يستطيعون ، إذا تزودوا بما يكفى من المعلومات ، وبالوقت الكافى للاستعداد ، ان يخرجوا على خشبة المسرح جميع الأنصيص الرئيسية فى الرامايانا والمهابهاراتا ، وكذا جميع حكايات سلسلة «بانجى» ومناظر شتى من الروايات والأساطير الجاوية . وسوف تتطلب مثل هذه البرامج الهائلة بالطبع عدة شهور .

ونظرا لأن عرض هذه الرقصات الطويلة يستنفذ صبر المتفرجين ، فان معظمها يعرض فى بضعة أجزاء ، تنقسم بدورها الى أربعة أصناف ، رقصات مجردة ( نزهات ، وزينة الأميرات ، وما الى ذلك ) ، ومناظر حب ، ومناظر مغامرات ( وفيها تقع أحداث وتقلبات فائقة للطبيعة ) ، ومعارك . أما النوعان الآخران فإنهما ليسا فى حاجة الى أى شرح لأن مضمونهما واضح كل الوضوح ، ومعالجتهما أمر قد عرفناه من قبل فى سائر بلاد آسيا التى تستخدم أنماط المناظر الخاصة بالرامايانا والمهابهاراتا . ويطلق على الفقرات المجردة عادة اسم « سيريمبى » الذى أصبح اليوم شائعا بين الناس للدرجة أن أية رقصة تؤديها النساء ، أما أداء منفردا « صولو » ، أو بمجموعات فردية العدد ، تحاكي العظيمة الهادئة والإيماءات الطوة التى يتميز بها راقصو القصر ، يطلق عليها اسم تارى (رقصة) سيريمبى tari serimpi.

ومن أدوع رقصات الحب ، رقصة « اسجارادانا » - أى « اتمام الحب » ، وهى مقتبسة من المهابهاراتا ، وفيها يطلب أرجونا - البطل الإله المشهور فى اندونيسيا بقدر ماهو مشهور فى الهند- بيسيمودرو، فيشكو فى البداية من أنه قد اضطر لأن « يلتصق » منها زواجه ، وهو الذى لم يسبق له أن يلتصق شيئا من أحد ، ولكن وحدته هى التى تحمله على ذلك . وترفض الأميرة طلبه ، وهذه تجربة جديدة يكابدها أرجونا الذى لم يرد له أحد من قبل طلبا . وتنتهى أخيرا أغنية الحب الثنائية بأن تعدد سيمودرو أن تجيبه الى طلبه اذا فاز فى المعركة القادمة . ويدور الرقص ، وفى أثنائه تلوى سيمودرو أصابعها ذات الأظفار الطويلة ، وتصنع منها أشكالا زخرفية عربية متموجة ، وترفس بقدمها زيل ثوبها ( الباتييك ) (١) الذى يجر على الأرض خلفها بين عقبها ، وتقوس

(١) batik : طريقة متبعة فى جنوب شرق آسيا ، وعلى الأخص فى الملايو وجاوة لصنع الأقمشة برسوم وزخارف ، مع استعمال الشمع لتنظيف الأجزاء التى لا يراد أن تمسها الصبغة - وينصرف الاسم أيضا الى الأقمشة المصبوغة بهذه الكيفية .

عنقها برشاقة . ويلربها أرجونا فى إيماءاتها بخطوات جريئة ، فيحنى ساقيه ، ويشنى ركبتيه plies ، ثم يسط ساقا الى الجانب حتى تصنع زاوية قائمة مع الجذع . وتشخذ حركاته وقعاله المشحونة بصفات الرجل الكاملة ، صلابة عقل الأميرة وجمود قلبها .

وتدور بعض رقصات الحب حول الصد والإباء ، ولدنا منها مثلان ، أحدهما من سولو ، والآخر من جوجچاكارنا . أما الرقصة الأولى فتصور مقاومة امرأة لرغبات أحد الشياطين . وتشتمل المرأة بطة كاملة «سريمى» من حل البلاط ، لا تغطى الذراعين ، وعلى الثوب ( الباتيك ) ذى اللون الأصفر والبني ، وهو من طراز سولو المتميز ، دوائر وأقواس صاعدة على شكل حرفى S ، O وترتدى فوق رأسها قلنسوة ذهبية رقيقة منقوبة تطوق الجبهة وتمتد حتى تصنع خصلة واسعة خلف الرأس . ويندس فى الجزء الخلفى من القماش اللقوف الذى يشد على صدرها جعبة للسهم . أما وجه الشيطان فانه مصبوغ بصبغة حمراء مع خطوط بيض وسود تطوق عينيه . ويحجب قسما من وجهه شواربه الفليضة وشعره المستعار الأسود الأصوف . وهو عارى الصدر ، يرتدى سراويل طويلة فضفاضة عليها خطوط حمر وخضر وبيض . ويزار الشيطان ويهجم على المرأة مشيرا بأصابعه وهو يخمش الهواء بأظفاره مظهرًا الغضب . وفى هذه الأثناء تدور المرأة حول خشبة المسرح بتؤدة ويقظة ، وفى مظهرها آيات الشك والريبة ، لا ترفع نظرها الى أعلى ، وتقتل دائما من هجمات الشيطان والأعبيه ، كل ذلك دون أن تغير مشيتها المسترخية ، وترفع يديها من وقت لآخر وكأنها تتناول سهما ، ولكن يديها تنهوايان فى استرخاء انى جوار الأرداف ، وتبقيان هناك فى وضع أشبه مايكون بهيئة اليدين التى كانت النسوة فيما مضى يتخذنها عند امساك فنارجين الشاى . وتنتهى الرقصة بعد هذا ، فلا تتصل بأية حركة أخرى .

أما المثل الثانى ، فهو رقصة من جوجچاكارنا ، وتصور رجلا قبيح المنظر يتبعيا للقاء أميرة جميلة ، فيتهندم ويتزين بعناية كبيرة ، ويعلن عن اللقاء الذى يتأهب له . ثم يقابل الأميرة ، ولكنها لا تنبأ به ، فقلبها مشغول بغيره . وهو يحبها ، ولكن حبه لا يجد صدى فى نفسها ، ولا ريب أنها قد ازدردته رغم استعداداته البارة التى ملأت نفسه بالأمال . والتمثيل هنا أيضا رقيق فاتر وكان شيئا لم يحدث . فالوضعة الرئيسية للنساء وضعة استراحة تامة ، تنضم فيها القدمان عند العقبين ، ويرتفع الأصبع الكبير للقدم وينخفض لإبراز الإيقاع . وتعتبر خشخشة الأجراس فى جو البلاط الجاوى الهادى الرائق ، صوتا غليظا مزعجا . أما الخلاخل فلا يتزين بها الا الرجال الذين يؤدون أدوار القروء والحيوانات . ويتقوس

المعز الى الخلف تقوسا خفيفا ، ويميل البجذع الطولى الى الامام ، وتبقى اليدان عند مستوى الازداف ، وينكسر المرفقان قليلا عندما لا تكون ثمة حركة ، ويميل الوجه الى اسفل ، والعينان مقلتان قليلا ، ترمقان الارض بنظرة ثابتة .

ويتضمن ملء الحركة المسرحية العرضية ، استخدام يبارق شريطية طويلة ، تتدلى من الحزام حتى اسفل الركبتين ، وتحركها الراقصة يديها فتجعلها ترفرف فى الهواء اماما وخلفا . وعندما تجرى يدها على طول الشريط ، تمسكه مسكا خفيفا بين اصبعى الابهام والسبابة ، وترفع ذراعاها حتى مستوى الكتف ، ثم تترك الشريط فيرفرف فى الهواء ويعود الى جانبيه . ومع كل خطوة تخطوها تتجه ثنيات الثوب (البانيك) الى الامام ، ويقتضيها ذلك ان ترفس الثنيات الطويلة ، بضربات سريعة بعقب القدم ، لتعيدها الى الخلف بين قدميها ، حتى تجسر على الارض خلفها .

والراقصون انشط حركة بطبيعة الحال من الراقصات ، ويتميزون بطابع الرجولة ، فيقوسون العضلات ، ويمدون ساقا ، ويرتجفون عندما يقبضون او عندما ياتون اعمالا بطولية ، ويتوازنون على ركبتى غريمهم اذا كان رجلا ، ويتخلدون اوضاعا جانبية شبيهة باوضاع المراسن ذات الزوايا ، والتي تستخدم فى مسرحيات خيال الفسلس ، وتوضع على الشاشة فى هينات جانبية تظهر فيها الايدى والارجل والوجه كلها فى وقت واحد .

وتبدو لنا رقصات البلاط احيانا ولا شكل لها، وكأنها لحظات متقطعة، أخذت كيفما اتفق من بين احداث هامة كبيرة . وقد تبدو للفري ، حسب أسلوبه فى التفكير ، غير متصلة ولا متتابعة ، وكأنها ، اذا فسرنا بلغة التصوير الفوتوغرافى ، شئ خارجى ثانوى استقر فى مركز الصورة ، فى حين ابتعد الشئ الاساسى فاتحى جانبا ثانيا من الصورة . وهذا النمط الجاوى فى تصميم الرقص يحرك فى وجدان المتفرج احساسنا بالتجرد من الزمن ، وشعورا بتعليق الحركة تعليقا فيه سكون وتردد .

ورقصات القصر فى جاوا تهتم ، من الوجهة الجمالية بكل العناصرين الايجابى والسلبى ، ويشكل التباين بين الحالتين جوهر الدراما التى تتضمنها هذه الرقصات . ويشير وضع نوعى الحركة المتضادين (الايجابى والسلبى) ، أحدهما الى جانب الآخر حوافز الرقص ويصوغ قالبه . والاغلبية العظمى فى البريتوار ، تلك التى تعرض أكثر من غيرها ، تدور حول النساء ، من اجل متعة السلاطين ولا ريب . ويظهر الرجال فى

الغالب كوسطاء في الاداء او كخلفية تتباين مع حركة الرقصات ، فيبرز  
اكبر قدر من رشاقتهم ( الجايا ) . وفي حين ينتبه الغربي الى الحركة  
المسرحية ، فان الجاوى يستمتع في الاكثر بالسكون والجمود . وتمتلىء  
كل رقصة بفترات ساكنة ، وفترات جامدة . وكل حالة عاطفية ، وكل  
تكهة ، اى « رازا » في فنون المسرح الهندى ، تنضج وتنبدى خلال تقاب  
الفتور والسكون .

وليس ثمة شىء اشد بعدا عن مذاهب ونظريات الفن الغربى من رقص  
البلاط الجاوى ، وليس ثمة شىء في الفن مختلف الأبعاد او يكشف عن  
مراثى لم يحلم بها الانسان اكثر من هذا الرقص . وهو في أساسه  
امتداد للعناصر الجمالية الهندية ، بيد انه قد سلك على مدى الاجيال  
انحائها آخر محاذيا له ، واتخذ السمات التى توائم اذواق الجاوين  
الوجدانية الشديدة النقاء والرفقة . وهذه السمات نفسها قد تجعل من  
الجاوى انسانا محيرا يصعب التعامل معه في علاقات الحياة العادية .  
بيد انك اذا رايت رقصاتهم ، ولمست فيها الطبيعة الجاوية في اقصى  
حالات عزلتها وانطوائها ، فانك لا بد حامد لها فنها البديع . وعلى خشبة  
المسرح يتسامى جوها ، ويتحول كل ما هو رقيق ، وخال من التعبير في  
حياة الجاوى الى عمل مسرحى ساحر . فاذا تذكر الانسان بعين خياله  
هذه الرقصات ، فانه سرعان ما يرتاح اليها، وتلاشى في نفسه الاختلافات  
القائمة بينها وبين العناصر الجمالية المألوفة في الغرب ، وتذوب في ذهنه  
التناقضات بين الشرق والغرب ، وتذوب معها الايقاعات الحركية الجامدة  
التي تتميز بها تلك الرقصات . والامر العجيب كل العجب ان السحر  
الخفى في هذا الرقص يستمر مفعوله كاملا غير منقوص ، حتى في  
صورته التى تتمثلها الذاكرة ، فيتأثر الانسان من جديد بعظمة الرقص  
وروعته .

وتفقر رقصات اندونيسيا الزائر الاجنبى بغيضا ووفرتها . ولما كان  
الزائر مضطرا لتحديد جولته الفنية ، كان عليه ان يسلك خطة لا بأس بها  
تفيده في هذا الشأن ، ذلك ان يركز مجهوداته في مشاهدة رقصات من  
منوعات « بنشاك » Penchak او سيلات Silat ، وهى رقصات  
قتال ، قد تعتبر رياضة بدنية ، اذ يتعلمها كل شاب صحيح البنية ،  
او رقصا بحثا في أجمل صوره ، يجرى بحركات متنوعة تؤدي برشاقة  
وايقاع منتظم يتمشى مع الموسيقى .

وتنصرف كلمتا بنشاك وسيلات ، من وجهة الاغراض العقلية كلها ،  
الى رقصة واحدة ، ومع ذلك فان الفنان المدقق يفصلهما بعضهما  
عن بعض ، فتبدو سيلات وهى تميل على الاكثر ناحية التربية البدنية ،



فى حين تميل بنشاك أكتر من صنوتها صوب الفن . وكل من الكلمتين شائع الاستعمال فى كل أنحاء أندونيسيا . وسوف لا تجد أية صعوبة فى أفهام الناس رغبتك فى رؤية رقصات قتال منسقة الأسلوب اذا استخضمت إيا من اللفظتين . وبنشاك اليوم كلمة جاوية معناها « المراوغة » أو « المدافعة » ؛ أما سيلات فأنها تولد فى الذهن فكرة « الحركة السريعة » . ويعنى كل من الكلمتين ، بالتعبير الفسرى ، فن الدفاع عن النفس بالإضافة الى عنصر الرقص . ويستطيع الإنسان أن يستخلص من مشتقات هاتين الكلمتين ، المظهر السلبى القلى ضد الاعتداء الذى تشنه قوة كبرى محتملة . وهناك تشابه بين بنشاك و « جودو » Judo اليابانية ( ومعناها الحرفى : حيلة الضعف ) أو جوجيتسو Jujitsu ( ومعناها الحرفى : براعة الضعف ) ولو أن بنشاك ليس لها بهما أية صلة تقنية .

والصراع ، فى المفهوم العام فى آسيا ، هو تحويل الفشل الى نجاح ، والخسارة الى كسب ، وتستغل فيه الحيلة والخداع والمنسورة أتم استغلال . ويختلف هذا الأمر بصورة ما عن فكرة التربية البدنية فى الغرب التى تهدف على ما يبدو الى جعل الإنسان أقوى من غريمه، وقادرا على التغلب عليه عن طريق القوة البدنية الأصلية . وينصب الاهتمام فى آسيا على الحذق وسرعة البديهة واليقظة والترقب . وعندما يظهر عنصر الرقص ، يمحو مظهر القوة الحربية ويسمو بالمشهد الى شكل فى صادق .

وتقول نظرية شائعة فى أندونيسيا أن بنشاك رقصة « قارية » وأنها نبتت من الصين . وهناك بالطبع بعض أوجه الشبه بين بنشاك أوسيلات وبين مشهد الملاكمة البطيئة ، الذى يعرض فى «خيال الظل» فى الصين . على أنه مهما كان منبت الرقصة ، فإن أندونيسيا قد احتضنتها وكيفتها للدرجة أنه كلما جرى حديث فى موضوع رقص القتال أتجه الفكر أول ما أتجه الى أندونيسيا . وفى كل مدينة أندية وجمعيات تهذب وتقوم نمطها المحلى من رقصة بنشاك . وفى إحدى بلدان سومطرة داران من هذا القبيل : أولهما جمعية الشباب الثورى الخيرية والفنية ، وثانيهما « نادى النصر للدين والأيقاع » . ويوجد فوق ذلك جمعية « إيسى » I.P.S.I. ( إيكاتان بنشاك سيلات أندونيسيا ) Ikatan Pencak Silat Indonesia التى أنشئت فى عام ١٩٤٧ ، وهى جمعية تشترك فيها الجزر ، وهدها الأوحى تخليد الفن ، وتمتد فروعها الى أقصى أجزاء أندونيسيا .

ولا نزاع فى سيادة الفن عموما فى أندونيسيا . وقد صنعت الحكومة  
اخيرا فيلما تسجيليا عن بنشاك . وبنشاك اليوم مادة تعليمية اجبارية فى  
المدارس للبنين والبنات ، تستغرق دراستها سنة واحدة ، وهى بديل من  
الالعاب الرياضية الهولندية . وكل انسان تقريبا فى اندونيسيا يؤدى  
البنشاك . وقد حضرني مثال واحد من عديد الأمثلة التى تثبت هذه  
الحقيقة عندما نزلت من القارب فى ميناء صغير بجزيرة سومطرة فى اول  
زيارة قمت بها فى تلك الناحية . فقد تقدم حمال مسن والتقط حقائى ،  
وسألنى فى فضول عن سبب مجيئى ، فاجبته ببعض الحقيقة قائلا : « لكى  
اشهد بنشاك » . فاسقط الرجل لغوره حقائى ، ولمت عيناه فجأة بلمعة  
بنشاك ، وادى املى بضع خطوات من الرقصة . ثم ابتسم ولوح بيده  
لنفر من الحمالين ، وقال فخورا : « كل انسان هنا شهد البنشاك التى  
أرقصها » .

ولكل مقاطعة فى اندونيسيا نمطها الخاص من رقصة بنشاك ، وتثير  
الفروق بين هذه الأنماط الدهشة بقدر ما تثيرها الفروق بين ألوان  
الرقص الفولكلورى . والمدى الذى تتنوع فيه هذه الأنماط فسيح بدرجة  
عجيبة .

وفى اقليم جاكارتا فرقة « نامبون » Nampon وهى متخصصة  
فى رقصة سيلات التنويمية ، فينوم خبير فى هذه الرقصة ، ويؤدى  
حركاته المعقدة بمهارة عجيبة خفية تفوق طساقة البشر . وفى ذروة  
العرض ، حين تصدح الأبواق وتقعقع الطبول ، يتقبل الرجل ، وهو  
لم يزل فى غيبوبته ، التحدى من أى شخص يريد اختبار مناعته  
المكتسبة المصطنعة . وفى داخلية شمال سومطرة ، تؤدى رقصة  
تمبوكلادو بنشاك Tumbuklado Penchak ، وهى الاخرى رقصة  
غيبوبة ، يؤدونها فتى يقاتل فتاتين ، والثلاثة مسلحون بخناجر قصيرة  
مقوسة . واذا صادف ان طعن أحد المؤدين فى اثناء العرض ، فانه  
لا يجرح ولا يتألم ولا يتزف دما .

وفى سوندا ، يتقدم احد اساتذة البنشاك بصد اداء مجموعة  
الحركات الاساسية ، فيتناول سيفا ويقعده بقوة فى داخل فمه حتى  
تظهر ذؤابته خلال عضلة خده وتكاد تثقبها ، ويرتمى على الأرض ويؤدى  
مجموعة من الوثبات على يد واحد ، أماما وخلفا . ومن العابه البارعة  
ان يضغط على السيف بشدة بين عضلة كتفه وعضلات صدره ، ثم  
يسحب على مهل ولا يقطع جلده .

وفى جزيرة بالى حيث يعيش شعب من الطف الشعوب ، تتطور رقصة بنشاك فتغدو عرضا هادئا للسيطرة على البدن الرشيق ، ويستعرض القودون أجسادهم شبه العارية التى تتألق وكأنها صور منشورة فى مجلة غريبة من مجلات الرياضة البدنية .

وتحاط البنشاك فى كل مكان بالتقاليد والشكليات . ولا يعتبر أى راقص خبير أنه قد بدأ عرضه قبل أن يؤدى صلاته . ولا يصرح لى تلميذ بأن يبرح الحجرة أو يغير مقعده بعد أن يبدأ العرض . وعندما يواجه خصمان أحدهما الآخر ، يجب عليهما أن يتبادلا التحية والاحترام فى بداية ونهاية كل جولة . وتؤدى البنشاك عادة والأيدي خالية ، ثم يتناول الراقصون بتتابع سريع عددا من الأسلحة المتنوعة والهرافات : فمنا مدى ، وخناجر مقوسة ، وسيوف طويلة ، وعصى ، وسكاكين ملاوبة متموجة ، وحرا ب ، ورماح بثلاث شعب تخشخش عند كل دفعة وفى ذروة الاستعراض ، تشهر أسلحة غير متكافئة بعضها ضد بعض ، فيمسك رجل رمحا طويلا ، على سبيل المثال ، فى حين يلوح خصمه بخنجر صغير . وفى سومطرة يتقاتل النسوة أحيانا مع الرجال فى عروض بنشاك . ويدعى الناس فى سائر أنحاء اندونيسيا أن نساء سومطرة ، لكثرة ما يتدربن فى هذه الرقصة ، يفقن غيرهن من النساء ثقافة وثروة . وبنشاك رقصة ناجحة فى بعض أنحاء سومطرة حيث يسود النظام الامومى (١) . بيد أنه من الصعب التيقن مما اذا كانت هناك علاقة بين هاتين الظاهرتين فى الوقت الحاضر .

وليس بين جميع ضروب بنشاك وسيلات الكثيرة فى اندونيسيا ، ما هو أعجب ولا أشد إثارة للربح من النوع الموجود فى « بوكيتينجى » Bukittinggi عاصمة « مينانجكاباو » فى وسط سومطرة . ومما يستحق الذكر أن أية منطقة فى اندونيسيا لم تنجب مثل ما أنجبته مينانجكاباو من الشخصيات السياسية الخطيرة التى تتلرج من نائب رئيس الجمهورية الى رئيس أكبر حزب فى الحكومة ، وكلهم يعرفون بقطيعة الحال كيف يرقصون البنشاك . ولا يوجد بين جميع راقصى البنشاك الذين تفتخر بهم المدينة ، من هو أشهر من « اتيك سوتان كولى مودو » Etek Sutan Koli Mudo ( و « اتيك سوتان » لقب صغير من القاب الأمراء ) الذى يمكن لقاؤه فى « بيمرنتاهان كوتو » بالقرب من مدينة بوكيتينجى نفسها .

(١) نظام تتركز فيه المشيرة أو العائلة حول الأم بدلا من الأب . ويحمل الأولاد اسم الأم ، ويتمتع الرجال بسلطة كبيرة على أولاد أخته الذين يرثون ممتلكاته - والأم هى المسيطرة على الأسرة بدلا من الأب .

ويضفي « مودو » على فن القتال المتطور بدرجة كبيرة حساسية الفنان المحترف . ويؤدي رقصة البنشاك على خطوط متمعة عريضة تصل ما بين الرأس وأصابع القدمين . وفي العرض الذي يقدمه بالاشتراك مع نخبة من تلاميذه המתازين ( ويضم العرض حوالي اثني عشر رجلا ) يجرى القتال الراقص بأسلوب غير مباشر ، وإنما تتوتر فيه الأجسام وهي تترقب الصدام . والإيماءات كلها مرسومة ، ومركزة ، وتحكمها قواعد غير منظورة تربط حركات الخصمين ربطا خفيفا ، مثلما تربط الخطوة الثنائية المتقنة في الباليه حركات الراقصين اللذين يؤديانها . وفي الأداء تناسق كامل في حركة الجسم مع احكام ذهني تلقائي مرتجل يربط بين فكر وجسم الراقص ، وبين فكر وجسم الراقص الآخر . وتنقل فرقة « مودو » بايقاع منتظم ورشاقة ، تبعا لأسلوب اعتقد أنه أكثر أساليب القتال تهديبا ، فليس ثمة قبضة شديدة ، ولا رفسة قدم مؤذية ، ولا دم مراق ، اللهم الا اذا وقع حادث ، وهو أمر مستحيل اذا كان المؤدون مدربين تمام التدريب . ويمتاز مودو عن غيره من محترفي البنشاك في أندونيسيا ، بأنه يبرز القيمة الجمالية لمواقف الخطر في قالب فني . والبنشاك عرض جدي شديد الخطورة ، فأقل زلة يقرنها الراقص قد تكون وخيمة العاقبة على أي خصم من خصومه . ونحن في الغرب نميل الى قرن صفة الخطورة بالعاب السيرك أو بالألعاب الرياضية . أما في بنشاك فالأمر مختلف ، إذ تبدو الرقصة بجلالة فنا أكثر منها تمرينا بدنيا ، وذلك اما بسبب ايقاعها المنتظم الثابت ، وإيماءاتها الفخمة ، وجو الرقص الذي يحف بها ، وأما الموسيقى التي تصاحبها عادة ، لدرجة أن الأفق الجمالي للرقص يتسع ويمتد الى عالم آخر جديد .

وتتبع رقصة بنشاك التي يؤديها مودو الأسلوب التقليدي الصارم المنبع في إقليم بوكيتنجي . فالإيس من قماش أسود تمتد على حوافه خيوط فضية ، وتشبه « البيجمات » الصينية . أما مفروق السروال ، فإنه يتدلى حتى الركبتين ، ويضم النطاق الواسع بعضه الى بعض ويثبت بحزام . وعلى الأكماء الطويلة في السسترة شريط من خيوط فضية تحدد مرتبة الراقص . وثمة علامة محكمة الربط ، من قماش « باتيك » أزرق صاف أو بني ، تمنع تهديل شعر المؤدي أمام عينيه . وقد تنفك العمامة وتتطاير مع نفرة سريعة يؤديها الراقص أو عقب ضم اليدين والقدمين بحركة سريعة ، عندئذ قد يدهش المتفرج إذ يرى على رأس الراقص خصلة من شعر رمادي ، ويكتشف أن هذا الراقص الغني المظهر الذي أعجب كثيرا بأدائه إنما هو في حقيقته كهل أشيب .

والكثير من المؤدين شوارب غليظة مقوسة الأطراف ، ويلبس بعضهم  
فى الأصبع السبابة ليدل اليمنى خاتما فضياو مرصعا بجوهرة من العقيق  
رمزا للقوة .

وقبل أن يشرع مودو ورجاله فى الأداء ، يتقدم كل واحد منهم من  
الداعى ، وهو يلطم طية القماش السائبة المتدلّية من مفرق السروال ،  
( ويبدو للأذن وكأنها القماش يتفتق ) ، ثم يضم ركبتيه ، ويركع  
باسطا راحتيه ، ويتناول يدي الداعى بين يديه . ثم يلمس الأرض بكلتا  
يديه ، ويرفعهما الى جبهته ، ويقول « مينتا ماف » ( أى معذرة ) ،  
فهو يطلب الصفح مقدما اذا ما أخطأ أو كان فى ادائه أخط . وبعد  
هذا تشكل الجماعة دائرة وتبدأ حركة «راندى» Randai . وتكون  
«راندى» من سير بطيء ، فى اتجاه مضاد لدوران عقرب الساعة ،  
ويتوقف المؤدون من حين الى حين ، ويلطمون القماش المتدلى من مفرق  
السروال ، ويتخذون بعض الوضعات ، ويقفون على قدم واحدة كما  
يقف طائر اللقلق مدة طويلة ( وتتهىء هذه الوضعة الاحساس بالتوازن  
الذى سوف يكون ضروريا فى رقصة ينشاك التالية ) ، ثم يؤدون دورة  
أو وثبة بارعة . ويقف أفراد الفرقة أحيانا على قدم واحدة ، ويدورون  
حول انفسهم فى مثل حركة البريمة ، وهم يهبطون الى الأرض ، ثم  
يدورون فى الاتجاه المضاد وهم ينهضون حتى يمتدوا واقفين . ويصرخ  
قائدهم قائلا « آب آب » ليوجههم ويحكم أداء حركاتهم الفنية . وفى  
النهاية يصفقون بأيديهم ثلاث مرات ، ويؤدون حركة احترام ( يضم  
اليدين أمام الوجه ) فى اتجاه مودو ، ثم تبدأ المسابقات الفردية .  
ويومئ مودو برأسه الى أحد الرجال الجالسين حوله ، فينهض الرجل  
ويمضى الى وسط الدائرة . وتبدأ الينشاك بنظرات العينين ، وفجأة  
عندما يصبح المؤدى مستعدا للنزال ، تنقلب نظرتة ، وتزداد حدتها ،  
ويحلق فى الفضاء ، ويؤدى مجموعة من اللفات والرفسات والطعنات  
والمراوغات ، كل ذلك بحركات وثيدة . ويومئ مودو مرة ثانية ،  
فيدخل خصم ثان الى قلب الدائرة ، وتدور رقصة القتال بأقصى  
ما يمكن من اللف والاهتزاز ، فتلطم الأقدام الأرض ، ويدور أحد المؤدين  
حول خصم الآخر ، ويسقط أحد المتبارزين أرضا ، فيدق الأرض براحة  
يده ليخفف من وقع الصدمة ، مع تحويل الحركة وإبرازها . وينطلق  
زوج من المقاتلين الى قلب الدائرة اثر نظرة خاصة يرسلها اليهما مودو ،  
ومعهما خناجر قولاذية حادة ، ويندفع كل منهما صوب الآخر مشهرا  
خنجره ، ويرفس كل منهما بقدمه خنجر غريمه ، أو يطبق على الخنجر  
بأسنانه حتى يستخلصه من يده ، ويتدحرج جسماهما على الأرض دون  
أن يخالفا وحدة الإيقاع أو يأتيا ايماءة عابرة مهمسلة ، ويدوران حول

حلبة الرقص في حذر وانفعال . ولا تحيد نظرة أى منهما عن عيني خصمه ، وكأنما هو يطالع في أغوار فكره . ويهجم كل منهما على الآخر بطعنات سريعة فجائية ، وتختلط أذرعهما القوسية وأرجلهما ، ثم ينفصلان عن بعضهما ، ولكنهما يعودان ثانية إلى حركاتهما القتالية ببراعة شيطانية . ويطير خنجر في الهواء مارقا خارج المضمار ، حتى ليكاد يصيب أحيانا أحد الحاضرين . ويوقف مودو كل هجمة عنيفة بكلمة واحدة تخرج من فمه . ولا يصرح لأى زوج بالقتال أكثر من بضع دقائق . ويقول مودو تفسيرا لذلك : « لا بد أن تهدأ المشاعر ، فكلما استطلال القتال ، ارتفعت حرارة الانفعال . وإذا قست القلوب ، انقلب الرقص حربا حقيقية » . وفي نهاية كل عرض يركع اللاعبان ، ويضم كل منهما يده إلى يد زميله ، ويقدمان أنفسهما مرة ثانية أمام الداعي .

وقد سألت مودو مرة أن يربنى أصعب حركة في پنشاك ، فنظر إلى فزعا وأجاب : لا بد لي حتى أريك ماتطلب أن أقتل رجلا . فالقتل أصعب شيء . . وأخيرا اتفقنا ، وشرح لي تكتيك القتل ، ويتكون من حركة تسمى « كسر الجسم » ، يلزم لتنفيذها أن يمسك الإنسان رقبة خصمه من الخلف ، ويشد إحدى ذراعيه إلى الورا ، ويشدخ عموده الفقرى بركبته ، ويستغرق كل ذلك ثانية واحدة ، بحركة إيقاعية قاضية .

وينتهي كل عرض بخاتمة رسمية ، تكرر فيها حركة « راندى » التى تؤدي حينئذ بقدر أوفر من الليونة والتوازن ، إذ صارت أجسام المودين فى نهاية العرض أكثر قابلية للثقب ، وأشد خضوعا لأرادتهم . بيد أن المشاهد قد أصبح يشعر بالجو مشحونا بالخطر ، وبكهرية الانفعال الذى لم تخمد جنونه بعد . وفى المناسبات العامة ، عندما لا يكون ثمة عرض خاص أمر به أحد الأفراد - وذلك عندما تنظم إحدى القرى عرضا كاملا خاصا بها ، تتحول فرقة پنشاك ، بعيد أن تؤدي حركة « راندى » الثانية ، إلى فرقة تمثيل ، وتبدأ فى عرض مسرحية ( كلمة « راندى » فى سومطرة معناها « مسرح » ) ، وتقابلها فى جأوا كلمة « تونيل » tonil الهولندية الأصل ) . وتقوم هذه المسرحيات دائما على موضوع تاريخى ، تجرى أحداثه فى العهود التى اشتد فيها بأس الإمبراطوريات السومطرية ، قبل أن يكسر الهولنديون شوكتها . ويمثل الرجال كل أدوار هذه المسرحيات . والبطل فيها شخص بليد ، فهو معلم زقصة پنشاك ، بهى الطلعة ، سخي اليد ، شجاع ، لا يهاب شيئا ، يقضى وقته فى الرهان على عراك الديكة ، ويعود من وقت لآخر إلى دارة حيث تنتظره امه العاقلة المتيمة به .

# الدراما

علمه من الطبيعي ، فى بلد يحتل فيه الرقص مثل هذه المكانة العظيمة ، أن يكون الدراما مركز أقل قدرا وأهمية . وليست «واندى» إلا دراما شعبية خاصة . وتطلق لفظة «تونيل» على الأشكال الدرامية التى أدخلها الغرب ، بيد أنه توجد كلمة أخرى وهى «سانديوارا» Sandiwara فى لغة الملايو ( أو «لدرج» Ludrug فى اللغة الجاوية ) تعبر عن نمط المسرح الهزلى الموسيقى الشائع فى المدن الكبيرة باندونيسيا . وتعرض مسرحية «سانديوارا» ، تبعا للتقاليد ، فى مناسبات الولادة والختان ، والزفاف - إذا كانت الأسرة على جانب من الثراء - وتمثل الفرقة فوق منصة وقتية تقام أمام منزل الأسرة السعيدة ، ويحضر عرضها الجيران وكل من يتصادف وجوده بالقرب من المكان .

وتمثل فرق «سانديوارا» المحترفة المنظمة مسرحيات تاريخية وهزلية ، وبعض المسرحيات الاجتماعية والعائلية . وفى المسرحيات التاريخية ، نرى الممالك تنهض ثم تهوى ، والناس يتنافسون فى سبيل العرش ، والأبطال يرتدون تملائم قوية المفعول ، ويستولون على طلائم سحرية غامضة . ويتكرر فى المسرحية الاندونيسية حبكة «الأمير الطيب يفوز بالعرش» بقدر ما يتكرر فى مسرحنا الغربى حبكة «الفتى يقابل الفتاة» . ويزداد الاهتمام بالتخفى ثم كشف الحقيقة فى المسرحيات الهزلية . وثمة موضوع يحبه الناس ، يتلخص فى أن رجلا أجنبيا ينفذ إلى القرية ، ويدعى أنه شخصية هامة ، عظيمة النفوذ وأن له علاقات سرية بالحكومة ، ثم يقاوم الحسناوات ويذل لمن أجمل الوعود ، ولكنهم يصدونه عنه . وأخيرا يظهر للناس فى شخصيته الحقيقية ، فهو دجال زئيم . ومنذ أن استقلت البلاد ، وجدت بعض الموضوعات السياسية والمجالات الاجتماعية الهادفة طريقها إلى المسرح . وفى المدن الكبرى ، مثل ميدان وچاكرتا ، نجحت بعض المسرحيات التى تعالج موضوعات بعيدة ، مثل شخصية بطل الفلبين الوطنى «جوزى ريزال» . أما فى المسرحيات الاجتماعية ، فإن العقد الروائية تفوص قليلا فى بحور الخيسال ، فتراها فى بعض الأحيان تصور أحزان ابنة الزوج ، فزوجة الأب خبيثة وقاسية ، لا تطعم ابنة زوجها ، بل وتضربها ، وتجبرها على ارتداء ملابس رثة بالية ، وفى النهاية تصاب زوجة الأب بداء عضال ، يصيب وجهها بصداع وتقلصات عصبية ( وهنا يضحك النظارة كثيرا ) . وتكتشف فى النهاية أن ابنة

زوجها تحبها ، رغم كل شيء ، محبة حقيقية ( وهنـا تنهمر دموع المتفرجين ) قد تفوق محبة أفراد أسرتها .

وفى اندونيسيا ثلاثة او اربعة مسارح وفرق تمثيل لها برامج ( رپر توار ) ، تعرض مسرحيات «سانديوارا» كل ليلة . ومن هذه المسارح ، مسرح واحد فى جاكرتا ، وهو الدار الوحيدة للتمثيل فى المدينة كلها ، ويطلق عليها اسم غريب بعض الشيء : «مس تچه تچه» Miss Tjih Tjih ( ومعنى « تچه تچه » : صدر - أما « مس » فمعناها هو معنى الكلمة ذاتها فى اللغة الانجليزية ) . وفى هذا المسرح ، يتبادل عرض مسرحيات « ساندويارا » مع نمط آخر ، أقرب الى المسرح التقليدى ، يسمى « وايانج وونج » Wayang-Wong ( أى العمية البشرية ) . ومسرحيات وايانج وونج مقتبسة ، كما يدل اسمها ، من مسرحيات خيال الظل ، وتسمى « وايانج كوليت » Wayang Kulit ( وكلمة كوليت معناها «جلد» ) ، وقد دخلت فى اندونيسيا مع غيرها من مظاهر الثقافة الهندوسية فى غضون العصر الذهبى لانتشار العقيدة الهندوسية .

ولكى يمكن تتبع العلاقة السالف ذكرها ( بين مسرح وايانج وونج وخيال الظل ) ، يجدر بنا أن نشرح أولا ، وبوجه عام ، خيال الظل ، وكذا احد الفنون المقتبسة منه . فمسرحية خيال الظل يبدأ عرضها فى منتصف الليل ، ويستمر حتى الفجر . . ويبسط لاعب الدمى قطعة عريضة من نسيج ابيض كالشاشة على منصة ، ويوقد خلفها مشاعل ضخمة ، ويضغط على الشاشة دى نصف شفافة رقيقة كالورق ، مصنوعة من جلد الجاموس المثقوب بالطروق ، ولها اقدام وأذرع ، وتحركها عصى طويلة من الغاب تشد من أسفل . ولا يرى النظرة الا الظلال القائمة الملتصقة على الشاشة ، والتي تلون احيانا بدرجة خفيفة تبعا للصبغة التى تغطى الدمى . ويقوم راوية « دالانج » بسرد قصص الهند القديمة ، الرامايانا والبراتا يودها ( أى الماههاراتا ) التى لم تزل تسمع وتشاهد باهتمام شديد بعد مضي ألف عام على نشأتها . و«الويانج وونج » محاكاة لحركات وقصص مسرحيات الظلال هذه ، يقوم بها ممثلون آدميون . وهى مسرح كلاسي ، يتحرك فيه الممثلون الذين يلبسون أثواب البلاط الجاوى ، بطريقة أسلوبية تتبدى خلال الفعل والحوار . ونظرا الى حداثة ظهورها فى التاريخ المسرحى ، فإن موضوعاتها لا تقتصر على الرامايانا والبراتا يودها وحدها ، ويتضمن اليرتوار كثيرا من الاساطير الجاوية الأصيلة .



وثمة تطور ثانوى فى المسرح الاندونيسى ، تابع من واياتنج وونج ، يتمثل فى مسرحيات « واياتنج جوليك » Wayang Golek ، تعرض فيها دمي حقيقية على شكل عرائس ، يحركها اللاعب الذى يشبها على جذع شجرة موز مقلدة املمه بمثابة مسرح رقيق ، ويحرك اذرعها بعضى من الغاب كما يحدث فى « واياتنج كوليت » . وتقلد العرائس الممثلين الادميين الذين يحاكون حركات دمي خيال الظل .

وفكرة « واياتنج » فى جميع أشكاله ، فكرة ممتعة على وجه العموم فهى تبرز بشخصياتها واقاصيصها ، فضائل القصور التى لم تزل موضع الإعجاب العميق فى جميع أنحاء اندونيسيا . ويقول « بويد كومبتون » Boyd Compton ، أشهر عالم فى شئون اندونيسيا أنجبته الغرب فى العصر الحاضر : « الشجاعة ، والاخلاص ، والاكرام ، والتهذيب ، فضائل رئيسية ، لم تكن أبدا موضوعا للتمثيل والحكاية الشعبية بصورة أشد امتناعا للنفس من قصص واياتنج الحية الجريئة المعقدة التى تشد إليها جوارح التفرج ساعات متوالية يقضيها فى انفعال شديد أو ضحك متصل ، وهو يستوعب الدروس الأخلاقية التى تشكل العلة القصوى فى وجود مسرحيات واياتنج » . ويقوم الصراع فى جميع مسرحيات واياتنج أساسا بين الخير والشر ، بيد أن هذين العنصرين يختلفان فى الأسلوب الجاوى المتميز اذ يصبحان « المهذب » ، و« الخشن » ، والمهذب « آلاس » Alus هو الأمانة القصوى لكل إنسان .

وتوجد أحسن عروض لعرائس « واياتنج » فى إقليم سوندا بجزيرة جاوا ، وهى شائعة للغاية بين أفراد الشعب . أما فى داخلية الإقليم فإن خيال الظل ومسرحيات العرائس هى الملاهى المسرحية الوحيدة المعروفة للفلاح والمزارع . ولاريب أن صندوقا ممثلا بالأشكال الخشبية والجلدية أرخص ثمنا وأقل تكاليف من فرقة من الممثلين الادميين ، لأبد من اطعامهم وكسائهم ومنحهم أجورا . وتنافس مسرحيات واياتنج كوليت وجوليك ، المسرح الحى ، منافسة اقتصادية شديدة ، تنعكس بالخسارة على المسرح الحى .

والأشكال المسرحية الحية : ساندبوارا ، وتونيل ، بل وحتى راندى - مع استثناء واياتنج وونج على ما يحتمل ، وبالرغم من بعض الممثلين المتنازين القلائل - أشكال رديئة على الأرجح ، تؤدي بأسلوب فج ريك وتخيب ظن أى إنسان بفضل رؤية المسرح على الرقص . ويفشى هذه المسرحيات جو من الخرق وانعدام الموهبة يتناقض تملما مع رقصات

اندونيسيا الفخمة . وقد يكون مرد ذلك الى طبيعة الاندونيسيين عامة والجاويين بصفة خاصة ، فهم لا يميلون الى التعبير عن نفوسهم . بيد اننا اذا نظرنا الى انجلترا ، كمثل من بلاد الغرب ، لا يتصف أهلها بجلاء التعبير ، نجد انها قد توصلت بطريقتها الخاصة الى إنتاج مسرح عظيم . وقد ترجع الصعوبة في هذا الصدد الى أن الدراما تعتمد في أساسها على اتصال الأفكار ، ونقل الحياة الواقعية نقلا صناعيا داخل حدود المسرح العرفية ، وهما امران لا يتواءمان مع العقيلة الاندونيسية . وربما كان للاسلام الذي لا يشجع فنون التصوير والتمثيل اثر في قيام هذه الظاهرة ، أو ربما كانت العلة تنحصر في اتجاه مواهب الاندونيسيين كلها الى الرقص . وفي اندونيسيا أغنية شعبية ذاتمة في الوقت الحاضر تردد كلماتها الأمال المعقودة على الوطن ، فتقول : « فليكن كثير الفناء ، وافر الرقص » ، وليس فيها كلمة واحدة عن المسرح . ويوضح هذا التفاوت الغريب بين المسرح والرقص الفرق العميق بين الفنيين . ومما يبعث على الدهشة ، أن يوجد في آسيا التي لم تتضح فيها هذه التفرقة في يوم من الأيام ، شعب تتجه مواهبه وأحاسيسه صوب رشاقة الجسم وجمال حركته ، ولكنها لا تستشعر الحركة الطبيعية الحية في المسرح . وقد يمكن تفسير ذلك بأنه لا يعقل أن تتوقع من أمة ، ولو كانت آسيوية ، أن تنبغ في كلا الفنين . .

وظهرت منذ بضعة سنوات حركة مسرح حديث . أما اليوم فلا اثر لحركة من هذا القبيل ، وإنما هناك صناعة سينما جديدة ، صغيرة ونامية ، تعينها الحكومة . ويجب على دور السينما أن تعرض فيلما اندونيسيا واحدا على الأقل بين كل أربعة أفلام تعرضها . وهناك حظر على الأفلام الواردة من سنغافورة بلغة الملايو . وقد أصبح اليوم كل من كان مهتما بالمسرح الحديث ، على وجه التقريب منتجا ، أو كاتب سيناريو أو نجما سينمائيا ، أو متصلا بالسينما بشكل من الأشكال .

وإذا نظرنا الى وراء قليلا ، نجد أن المسرح الحديث قد بدأ بداية طيبة . ومن العسير تفسير ما حل به وقضى عليه . وقد تكونت أول فرقة تمثيلية منذ حوالي خمسين سنة ، ولم تكن على نمط وإنتاج وونج أو ساندبوروا ، أنشأها رجل أوروبي هندي ، وسماها «استامبول» وأخرجت مسرحيات هزلية موسيقية متطرفة *extravaganzas* مثل « ألف ليلة وليلة » بمصاحبة فرقة موسيقية غربية ، ومع الكثير من الأغاني ، والمبالغة في الالتقاء الى حد التصوير الكاريكاتوري للاستكسيري الفخم البطولي .

ومن هذا المسرح انبثقت الحركة المسرحية الحديثة التي استهلت في عام ١٩٢٥ مع « مس ريبوت » Miss Ribut ( ومعنى « ريبوت » ضوضاء ) وزوجها ، وهو اندونيسى ، ينحدر من أصل صينى ، وكانا يمثلان فى الغالب مسرحيات اندونيسية أصيلة ، غير مترجمة ويتحدثان بالحوار أكثر مما يترنمان بالغناء ، وترامت شهرتهما لانهما خلقا شيئا من فن التمسح . وتلا هذا ، فى زمن قصر فرقة « داودينلا » Dardenela التي نظمها رجل روسى يدعى أ . بيدرو A. Piedro فأخرجت « لص بغداد » ، « دون كيخوت » ، « الفرسان الثلاثة » ، « علامة زورو » . وما شابه ذلك من القصص . وفى عام ١٩٣٣ انضم الى حركة المسرح الحديث جماعة أدبيية تسمى بـ « بونجا بارو » Pujangga Baru ( أى الشعراء الجدد ) . وكانت هذه الحركة اندونيسية خالصة ، فى الهمامها وأعضائها ، فأخرجوا مسرحيات اندونيسية أصيلة ، وإعدادوا اخراج المسرحيات التاريخية من طراز وايانج وونج ، واستخدموا وسائل حرفية حديثة ، وطوروا بعض القصص القديمة لتلائم المسرح ، فأصبحت بذلك عصرية . وكان أهم انصارها من الطلبة والمتعلمين .

وفى غضون الحرب العالمية الثانية ، تقدمت حركة المسرح ، مع نمو الوعي القومى ، وتشجيع اليابانيين . واجتمع الكثير من صفراء الكتاب والفنانين الذين كانوا يتطلعون الى مسرح اندونيسى أصيل فى جوه وإفكاره ، وأطلقوا على جمعيتهم الجديدة « مايا » ( وهى الكلمة السنسكريتية المرادفة لكلمة « إيهسام » ) . وكان فى قلب الحركة الكتاب الالامع « أسمر اسماعيل » ، وهو اليوم من أكبر مخرجى ومنتجى الأفلام فى اندونيسيا ، وكذا « مختار لبيس » ، و « روسهان أنور » وهما كاتبان قديران ، يتولين فى الوقت الحاضر رئاسة تحرير أكبر صحف اندونيسيا ومجلاتها الأدبية . وقد حظيت هذه الجماعة بمساعدة السلطات اليابانية التى كانت تطمح فى استخدام المسرح سلاحا للدعاية لها فى جزيرة جاوا . واتسعت جمعية « مايا » ومدت نشاطها الى سائر المدن .

ولاول مرة ، عرضت مسرحيات تتناول الحياة اليومية ، وتمثل بالملابس المألوفة للناس ، ودخلت برامج الجمعية فى القرى ، وشهد القرويون أول مسرحياتهم التى تختلف عن خيال الظل والمسرائس . واتصل نشاط « مايا » الى ما بعد الحرب ، ونجحت فى اخراج بعض المسرحيات ، وكل ذلك ، بطبيعة الحال ، على أساس من الهواية الخالصة . ومن عروضها ، مسرحية « آبي » Api التى كتبها « أسمر اسماعيل » ( النار ) ، وتحكى قصة رجل أثنى يستقل دراساته

ومعارفه الغريبة في اختراع سلاح مدمر . وفي النهاية يقضى هذا الاختراع على حياته وهو يجرى تجربة في معمله . ويندمج في العقدة الروائية بعض المشاكل العائلية النابعة من قسوة الرجل وسوء معاملته لزوجته بسبب انها تنتمى الى طبقة اجتماعية اعلى من طبقته ، وكذا من شعور اخته بالاحتقار له ، ومن حقارة ابنه الذى لا ينال من نفوس الناس حتى خطيبته ، سوى الاشفاق والرقاء . وكانت آخر مسرحية أخرجهها جماعة « مايا » ، مسرحية « الانسان الكامل » ، تأليف « الحكيم » وهو اسم مستعار اشتهر به الدكتور أبو حنيقة ، مندوب اندونيسيا في الأمم المتحدة ، وتصور قصتها المازق الحرج الذى يقع فيه أحد المتعلمين عندما يحاول أن يعثر على المرأة الجديرة بأن تكون زوجته .

وكانت الفرقة قد اعتزمت اخراج نص ، لا يميز فيه لنوعى الذكور والأنثى ، لمسرحية « طريق التبغ » Tobacco Road ، نقلها « مختار لبيس » من الانجليزية . ولو تم لها ذلك لسكانت أول مسرحية أمريكية تعرض في اندونيسيا ، وكان ينتظر لها النجاح ، لأن مشاكل طبقة الزارعين ، وهى الجفاف والفاقة ، واحدة في تلك المنطقة الأمريكية وفي اندونيسيا عامة . على أن الحركة انهارت في عام ١٩٥٠ بسبب ضروب النشاط التى فرضها الاستقلال على جميع المتعلمين ، ومن ثم انقرض عقد المواهب التى كانت مركزة في جمعية « مايا » وذهبت مذاهب شتى.

وليس ثمة مسرح حديث في الوقت الحاضر . ويحدث في القليل النادر ، أن يمثل نجم سينمائى في مسرحية من تأليف كاتب سينمائى أجير في حفلة مسائية واحدة لجمع المال اللازم لمشروع خيرى . وقد شهدت مسرحيتين من هذا القبيل تعالجان مشكلة الحياة العائلية والفضيلة - فالزوجة سالحة ، رغم شكوك افراد أسرتها . بيد أن هذه العروض قد اقتضت هى الأخرى ، لئلا ، فواصل طويلة من الرقص الهندى الحديث بالأسلوب السينمائى .

وفي عام ١٩٥٥ ، أسس « أسمر اسماعيل » الأكاديمية الاندونيسية القومية للمسرح في جاكرتا . وقد يتبع هذا بعث المسرح الحديث من جديد في اندونيسيا . على أنه يبدو بوضوح أن الحاجة أو الميل الى المسرح الحديث في الوقت الحاضر أمر بعيد الاحتمال ، حتى بين المتعلمين الذين تزعموا حركة هذا المسرح في وقت من الأوقات . وأن الأجيبى ليشعر في الوقت الحاضر بالمتعة والرضا اللذين تشرهما في نفسه عظمة الرقصات الاندونيسية .

# بالي

لا اثر لجزيرة بالي على خريطة العالم ، بل لا تبدو هذه الجزيرة في خريطة اندونيسيا اكثر من ذرة صغيرة شرقى ساحل جاوا . ولابد من خريطة لسوندا الصغرى ، وهى مجموعة الجزر الصغيرة المتناثرة التى تصل ما بين اندونيسيا واستراليا ، لكى تظهر جزيرة بالي بمساحتها التى تبلغ تسعين ميلا فى خمسين ، وبشكلها الذى يشبه الكتكوت من غير راسه . وتشيع هذه الجزيرة ، رغم صغر مساحتها وشكلها القريب ، فى سكانها الذين يبلغون مليوناً ونصف ، وفى الآلاف المؤلفين من السياح الذين يفدون اليها كل عام ، لونا من السحر الخلاب ، يصعب الكتابة عنه دون أن يطيل الكاتب اطالة مملة .

واذا تأمل الانسان فى الجزيرة ، سواء مع مادلين كارول : « على شاطئ البحر فى بالي » او خلال فيلم « بالي هاى » Bali H'ai ( جزيرتك الخاصة ) ، او مع فرقة « جون كوست » التى ظهرت بنجاح كبير منذ بضعة سنوات فى أمريكا واوروبا ، تجلت له الصلات الرومانسية واضحة مشرقة . وتبدو كل ألوان الاثارة التى تطلقها كلمتا « استوائية » و « جزيرة فى بحر الجنوب » ، وكأنها قد تركزت فى هذه الجزيرة . ففيها شعب مرجانية متلاثلة ، وشواطئ رملية صفراء ، وحقول أرز مقسمة أقساماً متماثلة ، وأغصان شجر جوز الهند التى تتسلالاً مع قطرات المطر ، وترتجف فى مهب النسيم ، ثم بالطبع أشجار الموز الدائمة البراعم ، الموجودة فى كل مكان . وسوف ترى ، حين تطأ قدمك ارض الجزيرة ، اللوحات الهولندية القديمة التى حال لونها ، ولم تزل ملصقة على حوائط الميناء الجوى او مكتب الملاحة البحرية ، معلنة عن بالي بأنها « دنيا السحر والجمال » . ومن العسير وصف الجزيرة بعبارة أفصح من هذه العبارة . أما الاهالى فانهم ذوو بشرة بنية اللون ، وجمال مفرط ، ومودة طبيعية غير متكلفة ، أقوياء البنية ، اذ كانوا نخبة الأرقاء المتنازين فى اندونيسيا لقرون طويلة ، وكانت الغارات التى تشن لاصطياد الرقيق حتى دخلها الهولنديون فى عام ١٩٠٨ هى الغزوات الوحيدة التى تكبدتها الجزيرة .

وقتل بالي ، من الوجهة الدينية ، أقصى امتداد للامبراطورية الهندوسية ، وهى اليوم البلد الهندوسية الوحيدة خارج حدود الهند . وكان الاسلام فى القرن السادس عشر قد اوقف عند جزيرة

جاءوا اتساع الهندوسية شرقا . ولا تبعد جاوا عن بالى بأكثر من ميل واحد من مياه البحر . أما من الوجهة التجارية ، فقد كان من حسن حظ بالى ، وهى الجزيرة التى اتخفها الله بالأنعم الكثيرة ، أن خلت من الذهب والفضة ، والتوابل التى كانت تجتذب المستكشفين فى الماضى . ومن الوجهة الفنية ، فإن الموسيقى والرقص الآسيويين المتطورين بدرجة كبيرة ، مع النظريات الجمالية التى تقوم فى أساسهما ، تبلغ كلها فى جزيرة بالى حدود السمو ، وذروة الكمال . وفى أقصى الشرق ، فى جزيرتى هالماهيرا ، وغينيا الجديدة ، نجد الغنون بدائية فى طبيعتها ، وهى لذلك أدنى مرتبة منها فى سائر اندونيسيا .

وفى كل قرية فى بالى تقريبا ، تنظيم فنى كامل . وينتمى كل فرد من اهالى الجزيرة الى « سوكا » suka أى جمعية من الجمعيات ، قد تكون للرقص أو عزف الفلوت أو خيال الظل أو للفنية والفتيات العذارى الذين يزاولون نشاطا جماعيا ينحصر فى بعض الرقصات الخاصة . وتقدم الجزيرة فى مجموعها لزارئها ، حتى الذين يمرون بها مروراً عابراً ، مجموعة متنوعة عجيبة من ألوان المتعة والمغامرة الفنية - كالصور الخيالية فى أسلوبها ، الرقيقة فى صنعها ، والنقوش المنحوتة فى الخشب فى دقة وبراعة ، والرقصات الفردية والجماعية ، والمسرحيات التى يستغرق عرضها الليل بطوله ، وكل ذلك بدرجة مذهشة من الروعة والاتقان ، بالإضافة الى حفلات الموسيقى الأوركسترية التى تقام على نطاق واسع . وقد تزيد نسبة الجماعات الموسيقية الموجودة فى بالى ، بقدر يصعب تحديده ، على نسبة جمعيات الاخوان والاخوات فى أمريكا . وتؤثر الموسيقى فى نفس السائح بقدر ما تؤثر فيه الرقصات . وتصدح مجموعات الآلات المعدنية ، والزيلوفونات ، والسيلست ، والجونج ، والفلوت ، والطبول ، فتجبل وترن ، وتصلصل وتطن ، فى نظام موسيقى دقيق حتى أن الأذن الغريبة الخالصة تستجيب لانغمالها الهارمونية النابضة .

وجزيرة بالى فريدة فى مجال الفن الآسيوى ، اذ يبدو لى أولا أنها بلد خلاق أصيل . والإبداع ، وهو الصفة التى يقدرها الغرب كثيراً ، ليس من طبيعة آسيا بوجه العموم ، فعظمة الفن فى آسيا مردها الى صفات أخرى . وينصرف الاهتمام الرئيسى فى مجال الفن الآسيوى الى التقليد ، والتراث القديم ، والثروة الفنية التى سوف تنتقل الى الأجيال القادمة . ويهتم الفنان الآسيوى غير المتأثر بفنون الغرب ، أساساً باتقان إيماءة واحدة انتقلت اليه عن طريق سلسلة طويلة من المعلمين الذين توارثوا الفن بعضهم عن بعض أكثر من اهتمامه باكتشاف

إملاء جديدة ، فى حين أن زميله الفنان الغربى يتلهف على الهروب من للمهد الفنى ( الكسرفاتوار ) ليتحرر وينطلق بأجنحته الخاصة ، ويتبع ما يبلبه عليه ملكاته ولهامه . ويستمر معظم الفنانين فى آسيا متلمقين بمعلمهم الى آخر حياتهم ، بغض النظر عن المكانة الفنية التى يبلغونها . ولقد شهدت كحولا لهم مكاتنتهم الفنية المرموقة ، يتلقون توجيهات معلمهم بنفس الخضوع والرهبة اللذين يتربيان التلميذ الصغىر فى الغرب عندما يتلقى دروسه الأولى . واعتقد انه من الصواب أن نقول فى آسيا عموما فى الوقت الحاضر ، انه اينما تطورت انماط فنية جديدة ، وحيشما أثبتت افكار خلاقة ، أو تحققت اختراعات الى حد ما ، فانها اما أن تكون لها جذور راسخة فى الماضى ، واما أن تكون وارادات حرة من الغرب ، ولا يقلل هذا من قيمة الأشياء الجديدة التى لصنعها اليوم آسيا الناهضة المستيقظة . ومن ناحية أخرى فان الاهتمام الكبير بالمجهود الخلاق فى أوروبا وأمريكا ، واعتبار الابتكار هدفا فى ذاته ، أمران لا يسلمان من الجدل والظمن . ولا ريب فى أن هذه الأهداف ثلاثنا كثيرا فى الغرب ، وقد أثبتت منها عناصر حضارتنا التى نفخر بها ، بيد أن تطبيق هذه المعايير الجمالية الغربية على قارة آسيا لا يؤدى إلا الى خطأ فى الحكم وفشل فى التقدير .

وإن المتعة التى نستشعرها فى بالى بسبب هذه السمات الغربية التى نتمتز بها ، لا تعنى أن بالى قد فقدت تقاليدها ، أو أنها قد أقامت فنونها الراقصة بموهبة فردية قشبية غير مقيدة . وليس ثمة شىء فى بالى يختلف كثيرا عن ماضيه أو عن الهند القديمة . والجزيرة اسيوية صميعة بصورة لا تستطيع سائر بلاد آسيا التى كان الاستعمار فيها أشد وطأة وإيلاما أن تستعيد مثلها . بيد أن صفة القدم فى ذاتها لا تعنى شيئا عند الباليين كما لا تعنى شيئا عندنا فى الغرب ، نحن الذين لا نملك من التراث القديم بقدر مايملك الباليون ، ومن ثم كنا نقدر الآثار القديمة أكثر مما يقدرون . وإن ما جعل بالى بمنأى من جاراتها الآسيويات هو الاتجاه الذى اتخذته بصدد تقاليدها العظيمة المحترمة . فالتقاليد فى مفهوم البالى تكثيك مرن أو صيغة مرنة وليس قبولاً أعمى للقواعد التقليدية . ومهما بدت هذه الحقيقة متناقضة ، فانها مع ذلك تتيح قدرا هائلا من الخلق والإنتاج دون مخالفة القواعد الفنية المستقرة . وربما امكن مقابلة هذا الاتجاه بفن الباليه الغربى وهو فن كلامى مثل غيره من رقصات الغرب ، ولم يزل كلاسسيا وتقليديا ، من بعض الوجوه ، رغم ما طرا عليه من التجديدات التى ابتعدت به عن كل الحدود التى كانت تحجزه فى الأصل . بيد أن النتيجة التى نخرج بها من هذه المقارنة عميقة كالمقارنة نفسها .

ولا تتور لحسن الحظ بين ألوان الثقافات المختلفة مسألة الأفضل أو الأسوأ . وإنما توجد فقط فروق فى وسائل الحياة . وإن انتقاد الرقص الأمريكى المجرد من التقاليد مثلا ، أو الرثاء لمسرحنا الحديث لأنه قليل المعرفة بالكلاسيكيات الأفريقية ، أمور لا يفهمها الآسيوى ، كما لا يفهم الأجنى كيف يفقد الطابع الثقافى فى آسيا الحاضرة . وائى لا أستطيع إن أسف حقا على التفاوت فى الفن بين ما هو شاذ وبين ما هو مألوف ، وإنما بخيل الى مع ذلك أن المزيج الطيب بين النوعين فى الفن الذى تقدمه بالى شيء عظيم . ولاشك فى أن ذلك الخلق وتلك القرابة المشابهين لما عندنا فى الغرب والمتاقضين للطبيعة الآسيوية ، واللذين تعرضهما بالى فى رقصها ، يجعلان الجزيرة محبة الى نفس الزائر الغربى .

وظاهرة التقلب فى بالى ظاهرة قوية مستمرة ، وتثير السرعة التى تتغير بها الأشكال الراقصة كل دهشة . ويفقد كل ما جاء فى الكتب خاصا بالرقص البالى ، ما عدا ما يتناول منها القواعد الأصلية والنظرية الجمالية ، فديما بسرعة أكبر من السرعة التى تصبح بها قديمة كل المعلومات المدونة عن سائر بلاد آسيا فى موضوعات مماثلة . وقد أصبح كتاب « الرقص والدراما فى بالى » لـ بيريل دى زويت والترز سبى Beryl de Zoete and Walter Spie متخلفا فى معلوماته عن العصر الحاضر . فعندما ظهر منذ عشرين عاما كان حدثا فريدا لامعا . أما اليوم فقد غدا كتابا تاريخيا ، وفقد الكثير من سماته العصرية . وفى غضون الأربعة عشر عاما التى انقضت منذ أن عرفت بالى لأول مرة ، رايت بنفسى رقصات تظهر ثم تختفى ، وأساليب الرقص الحديثة تتغير ، والجزيرة بطر! عليها انقلابات جوهريّة فى الأذواق .

ومن أمثلة هذه الظاهرة رقصة جانجر Janger ، ولعلها الرقصة التى أخذ لها أكبر عدد من صور الرقصات فى العالم . وفى هذه الرقصة تجلس فتيات يرتدين قلنسوات مرصعة بالأزهار شبيهة بتيجان الأساقفة ، فى مربع فى مواجهة عدد مماثل لهن من الشبان ، ويتبادل الجميع الفناء ، ويؤدون وهم جلوس بعض الإيماءات . وعندما ذرت بالى قبل الحرب العالمية الثانية ، كانت رقصة « جانجر » باقية تبذل آخر أنفاسها لتحفظ بشيء من شعبيتها ، رغم أنها قد ابتكرت حديثا فى عام ١٩٢٠ عندما قدمت فرقة من لاعبى « استامبول » وافدة من جاوا عروضا فى سينجاراجا ، وأشاعت نمطا جديدا من ربطات الرأس الروسية التى استخمتها فى إحدى قراها . وفى



غضون الثورة ، وكنت فى بالى لثانى مرة ، كانت هذه الرقصة قد تلاشت تقريبا . وكان ثمة فرق قليلة فى الشمال تعرضها ، فيليس فيها الراقصون صدارات لاعبي كرة القدم ، وهذا زى مستورد من الخارج . اما فى الجنوب فقد برزت روابط رقصة «چانجر» البعيدة الانثروبولوجية ( البشرية ) بحفلات الزواج ، فكان النسبى ، تحت تأثير جمعياتهم « السوكا » يستأجرون فرق « چانجر » بقصد الاعلان عن صلاحيتهم للزواج . وفى عام ١٩٥٥ عندما زرت بالى لآخر مرة ، كانت الرقصة قد اختفت ، اللهم الا فرقة صغيرة تظهر فى « فندق بالى » فى دن باسار Den Pasar عندما يطلب رؤيتها عدد كاف من السياح ، وكذا فرقة « پلياتان » Pliatan التى أعدت صورة مقتضبة من هذه الرقصة لتعرضها فى جولتها بأوروبا وامريكا .

وترجع هذه البلبلة الفنية بدرجة كبيرة الى مايسميه الباليون حاسة « مد » mud « اى « الملل » ، وتخلق هذه الحاسة فى الناس درجة كبيرة من الابتداعية ، وهى بالطبع علة قدرتهم على الخلق والابتكار . ولما كانوا سريعى الضيق والملل ، فانهم يبحثون من حين لآخر عن وسائل جديدة للهو فى لهفة ملحة دائبة . ويتخذ هذا النشاط احيانا صورة خلق رقصات جديدة ، واحيانا اخرى تطوير رقصات قديمة .

وثمة مثل شعبي ساطع يوضح هذه الطبيعة البالية ، ذلك هو « سامبيه » Sampih نجم الرقص فى « فرقة بالى » الذى اغتيل بشكل غامض ، اغتاله مواطنون بعد عودته من امريكا ، فقد نشر بدعة لم يزل عدد من الراقصين يتبعونها ، ذلك انه استخدم « الكيبيل » Kebyar فقرة رئيسية فى كل قصة راقصة - تصويره وقد غلبه النعاس فراح يرى فيما يراه النائم جماعة من الفتيات الحسنات ، او تصور بعض الفتيات وهن يستحممن ، فيسرق ثيابهن ( وكل هذه الاقاصيص مأخوذة من الاساطير الهندوسية - وينطق الباليون اسماء الالهة بما يقرب بقدر المستطاع من نطقها الاصلى ) .

. وأحدث مثل ( فى عام ١٩٥٥ ) للابتداعية فى بالى ، ذلك الهوس الشائع فى الجزيرة ، هوس رقصة «جوجيت» ، اى «رقصة الغزل» ، وهى فى جوهرها نمط قديم جدا من الرقص فى بالى ، ولكنها فى صورتها الحالية ، التى تؤديها فتيات ناضجات ، طاغيات الانوثة ، تعرف باسم « يوم يوم » bum bum الذى يضساف الى اسمها الاصلى . ولا ينصرف « يوم يوم » هذا الى اللون التجديد المغاير الذى

تتضمنه الرقصة الآن فقط ، وانما أيضا ، وينوع خاص ، الى احدى الآلات الموسيقية التي اعيد ادخالها حديثا فى اوركسترا « چوجيت » المكونة كلها من آلات مصنوعة من القصب الهندى bamboo . اما سائر الفرق الموسيقية ببالى فانها تتكون كلها من آلات معدنية ) . وتتكون البوم بوم من عودين كبيرين من اعواد القصب ، يقرمان على الأرض ، فيصدر منهما صوت أجوف : « بوم بوم » . على أن ابداع تجديد استحدث فى الفرقة هو تشغيل صف من قارمى الآلات ، يدق كل منهم عودين قصيرين من القصب المشقوق بوححدات منتظمة من القعقة والخشخشة تتوافق مع ايقاعات الرقص . وليس لهذا التجديد الاالى من اصطلاح خاص يميزه .

ومبدأ رقص « چوجيت » ، قديمه وحديثه ، أن تقوم فتاة على رأسها قلنسوة مرشوق بها شعبتان من ازهار المعبد وعود كبير من البخور المشتعل الذى يتساعد منه الدخان ، فتؤدى رقصة فردية من طراز لامع منسق . ثم تجول حول الحلبة تفازل الرجال وتصطفى البعض منهم ليراقبوها . وللرجل الذى ينضم اليها فى الحلقة ان يرقص كما يرقص المحترفون ، فيقتفى اثر كل خطوة تؤديها ، او يقودها فى حركات معقدة تنتمى الى رقصات اخرى ، قد تكون كلاسية ، او يؤدى حركات هزلية او جنسية ، او يمثل بايماء ما يعن له من الأشياء ليريك الفتاة او يبهجها .

ورقصة « چوجيت » هى بصورة ما « رقص الصالون » فى بالى ، ولو انها اكثر تشابكا واشد تمقيدا من الرقص الذى ينصرف اليه هذا التعبير . وچوجيت بوم بوم ، هى هوس الجزيرة فى الوقت الحاضر ، ولذلك فهى تحتكر لبالى ببالى ، وايضا اتجه الانسان فى الجزيرة يجدها وحدها تقريبا دون غيرها من الرقصات . ومع ذلك فانى أجرو على القول بانه فى الوقت الذى يؤلف فيه الكتاب التالى عن جزيرة ببالى سوف تبدو كل هذه الأشياء فى ناياب التاريخ القديم .

وترجع قصة شيوع رقصة « چوجيت بوم بوم » الى عام ١٩٥١ ، وهى نموذج لطبيعة ونشأة البدع فى ببالى ، تلك البدع التى لا يمكن التكهّن بها . فقد حدث فى حوالى تلك السنة ، على ما يقال ، ان احد اثرياء الراجات فى شمال الجزيرة هجرته زوجته المحبوبة ، فكان عزائه الوحيد فى محنته ووحده هذه الرقصة الغزلية المثيرة للمعمة بالايحاءات ، التى ابتكرت آنئذ من باب التجربة . ورغم أن هذه الرقصة قد سلته وصرفته عن أحزانه ، الا انها لم تف تماما بالغرض

المطلوب منها ، ومن ثم اندفع الراجا كالمجنون ققتل عددا كبيرا من الخلق ثم انتحر فى النهاية . وقد حفظت جثته بعناية لمدة تقرب من السنة حتى الموعد الذى حددته النجوم لحرق جثته . وفى هذه الأثناء انتشرت هذه الرقصة فى الجزيرة كلها انتشار النار فى الهشيم . وكانت رقصة چوجيت يوم يوم بمثابة صورة موجزة لهذه اللحظة المشيرة فى تاريخ الجزيرة . وعندما حل موعد احراق الجثة ، وكان للتوفى على درجة كبيرة من الثراء ، وكرم الحسب والنسب ( فهو يفت بالقرابة أو النسب الى معظم الراجات والشكوردات chokorda « أى صغار الأمراء » ذوى الرتب السامية ، وكان على كل منهم أن يسهم بقدر من المال فى نفقات جنازة قريبه الراحل ) كان الجناز أروع وأفخم حدث شهدته الجزيرة . ونزح سكان بالى كلهم صوب الشمال ، وشرع كل انسان يطالب برقصات چوجيت يوم يوم خلال هذه الاحتفالات .

ويشاع أن عددا من الثروات قد ضاع ( حتى من الصينيين الحريصين الذين يسيطرون على معظم تجارة الجزيرة ) بسبب استئجار الفتيات للرقص ليلة بعد أخرى . ووقعت حوادث طلاق ، وكانت حجة الزوجات المطلقات لذلك دوما هي أن : « زوجى يقضى كل وقته ، وينفق كل ماله فى رقصة چوجيت » . وأسا ما فى الموضوع أن مشاجرات كانت تثور مع كل عرض . فالبينات يرقصن رقصا جديبا ، فاذا خبطتك فتاة بمروحتها لترقص معها ، كان لفعلتها تلك معنى والآلة ، فهى قد اختارتك لتراقصها ، ومن ثم يستهويك الطرب وتستبد بك النشوة . أما اذا حظى غريم لك بهذا الشرف ، فقد وقعت بك الواقعة . واذا صرفتك فتاة من داخل الطقة بخطة ثانية من مروحتها ، نزلت بك المهانة . وقد طمن رجل يخنجره راقصة چوجيت فقتلها أمام جمهور كبير فزع ، لأنها لم تطلبه للرقص . وحدثت فضلا عن ذلك فضائح بسبب بعض الثبان الذين تزوجوا راقصات چوجيت على أمل أن يهجرن الرقص بعد الزواج ، فكان بعضهم يرفض الامتثال لهذا الشرط ، طمعا فى المال من ناحية ( فراقصة چوجيت تربح بين خمسة وخمسة عشر دولارا فى الليلة الواحدة ، وهو مبلغ كبير فى جزيرة بالى ) ومن ناحية أخرى لأنهم قد أقسدهن حماسة الجمهور ، فلم يعد فى طوقهن الاعتماد عن جو الآلة فى حلقة الرقص . وكانت كل فضيحة جديدة تزيد من شهرة چوجيت يوم يوم ، وما لبثت هذه الرقصة أن أصبحت أخطر رقصات بالى وأشدّها الآلة للمشاعر .

وثمة مثل آخر هام لأساليب الرقص البالي المتغيرة ، يتعلق بالتبادل الغريب في الرقص بين الذكور والإناث . فقد كانت بالي تتبع لأمم طويل تقليدا يقضى بأن يرقص الفتى مقلدا الفتاة . ويستهدف هذا التفضيل للفتيان ، أكثر ما يستهدف ، وعلى تقيض ما يتوهمه الغربي لأول وهلة ، منع الرذيلة ، لا تشجيعها ، ووسم الرقص بطابع أرقى ، وأناى عن الجنس ، وأقرب الى الفضيلة ، مما اذا كانت النساء هن اللواتي يرقصن . ثم ان المكانة الضئيلة التى تحتلها المرأة فى المجتمع الآسيوى ، والقيود الكبرى المفروضة على تصرفاتها ، والتى تحدد ما يجب وما لا يجوز أن عمله ، قد أدت الى زيادة عدد الرجال المشتغلين بالمسائل العامة زيادة كبيرة على النساء ، باستثناء القصور والبلاطات بطبيعة الحال . ولكن فى بالي ، حيث الرقص وظيفة دينية وعامة ، ومن ثم يختص بها كل أفراد الشعب ، فان أهواء واذواق الراجات والأمراء لا سلطان لها فى هذا المجال . ويخيل الى أيضا أن الفنان كانوا يعتبرون أطهر من الفتيات الصغيرات ، لأن منهم من يصبحون قساوسة ورجال دين . ووجود الرجال فى المعابد بصفة راقصين أمر يناسب الآلهة ، بخلاف النسوة اللواتي لا يتاح لهن أكثر من أن يصبحن راهبات .

ولا ريب أن صفة العفة والطهارة التى يتسم بها الرقص البالي قد أدهشت المتفرجين الأجانب الذين شهدوا راقصات «فرقة بالي» . وقد نوهت جميع الصحف بصغر سن الراقصات بدرجة مدهشة . والقاعدة العامة المتبعة فى جميع رقصات بالي الكلاسية ان البنات اللواتي لم يبلغن سن الحيض صالحات للرقص من الوجهة الفنية . وكانت هناك فيما مضى قيود أشد فى اختيار الراقصات ، فلم يكن فى المستطاع اختيارهن من بين الطوائف التى تشتغل بالجلود أو بلبح الحيوانات ، ولا يمكن السماح بالرقص لفتاة اذا وجدت ندبة فى أى جزء من جسمها . والجميع ، الى اليوم ، أنه بمجرد أن تتزوج الفتاة - وكل فتاة تصبح صالحة للزواج من لحظة أن ياتيها الحيض لأول مرة - فانها تتوقف عن الرقص .

ولكن بالي بلاد معقولة ، ولذلك فهى تبيح بعض الاستثناءات . فهناك رقصات للنسوة المعجائز ، مثل رقصة «منسدت» Mendet وتستطيع الفتاة الممتازة ، غير العادية أن ترقص الى ما شاء الله . وكانت رقصة چوجيت يوم يوم ، فضلا عن ذلك ، ضربة خطيرة أصابت تقاليد الرقص .

كانت «جوجيت» فى بدايتها رقصة يؤدها فتى صغير يلبس ثوب نثاء . واذا كانت على هذه الصورة خالية من اللذة الحسية الجنسية التى تثور عندما يرقص رجلان معاً ، فقد تقبلها الناس فى بدء أمرها وأجازوها . أما بدعة أداء البنات البالغات رقصة جوجيت ( ويقول الباليون عنهن : « البنات النواهد » ) ، فاتها حديثة جداً ، ولم تزل تصدم مشاعر المتقدمين فى السن . على أن البالى يشعر بشيء من النفور من المرأة التى لها بنات يرقصن فى أمكنة عامة . وفى بالى ، على ما يبدو ، ظاهرة كانت شائعة فى هوليوود ، تلك هى إخفاء أعمار الممثلات ، وزواجهن ، وأطفالهن . وعلى العموم لا تنطبق اليوم القواعد التى تقضى بقصر الرقص على الصبيان اليافعين ، تطبيقاً صارماً إلا فى رقصات الغيبوبة .

وموضوع الاتصال الجنسي فى آسيا موضوع معقد برمته ، ومن العسير تجنب الإشارة إليه مراراً وتكراراً كلما تكشفت مظاهره . ولنستطرد قليلاً فنقول أن الثقافة الهندوسية تبدو فى نظر الغربى فسيحة المجال من وجهة الصلات الجنسية الحادة الإباحية - ويتضح ذلك فى المجموعة الهائلة من نقوش المسابيد «ميثونا» Mithuna والتماثيل الرائعة فى كونارك وخالجوراو ، وفى النصوص القديمة المقدسة مثل «كاماسوترا» Kamasutra ، ورقصاتها التى يؤدها « الديفادات » ومنهن مومسات ، ويلعبن فيها أدواراً من طقوس العبادة الأصلية . بيد أن القليل النادر من هذه المظاهر الصريحة المكشوفة هو الذى انتقل الى خارج الهند ، آية ذلك أننى لا أعرف قطعة واحدة من أعمال النحت فى الخرائب المعمارية بجنوب شرق آسيا تمثل الاتصال الجنسي ، رغم أن طرز هذه الأعمال وصنعتها الفنية تماثل أسلافها الهندية . وكل عبارات الشهوة التى قد يقع عليها الإنسان فى كتابات العبادات فى الهند ، يجدها قد خففت أن لم تكن حذفت عند انتقالها خارج الهند . على أن بعض عناصر الرقص خارج الهند تنطوى على طاقة كامنة من الفجور . وقد ينخدع الغربى بانطباعاته الأولى فى هذا الصدد . ففى الكيبيار « Kebyar » ، على سبيل المثال ، وهى رقصة تؤدى جلوساً فى وسط الفرقة الموسيقية فى بالى ، يلثم الراقص قارع الطبل ، وهو رجل ( والقبلة « تشيوم » فى بالى تؤدى بحك الأنفين ) . على أن هذا الأمر ينبثق من اعتبارات جمالية أكثر منها «جنسية مثلية» (١) ويجد الآسيويون متعة فى البساعات الفنية : فالصبيان يرقصون كالرجال ، ويغازل البنات غير الناضجات الرجال

(١) ميل جنسى أو صلة من جانب الفرد نحو غيره من نفس الجنس .

مثلما تفعل المومسات . وقيلة « الكييار » تمثل فى مفهوم البالى شعور الدهشة والاستغراب ، وكأنها ختام لعبة أو خسدة ، وهى اثباتة عاطفية تعبر عن الاحترام للطلال الذى يعتبر قائد الفرقة الموسيقية . واذا ألحقت على أحد أهالى بالى فى أن يبحث لك فى قريحته عن معنى أو مبرر لهذه القيلة ، فانه سوف يخبرك ولاشك أن الراقص يسدى افتنانه بروعة الأوركسترا . واذا أبديت لاسيوى أنه من الأفضل أن تؤدى النسوة ادوار النساء ، والرجال ادوار الرجال ، كان قمينا ان يتمتع من هذا الراى ، ولا ريب أنك جانب الصواب ، وأنك تضع « الفجور الجنى » فى غير محله .

وهناك اجزاء اخرى فى آسيا تتوسع كثيرا فى هذه الفكرة . فليس ثمة شئ يدخل البهجة فى نفوس النظارة أكثر من منظر الصبى الذى يمثل دورا بطوليا ، ويرقص رقصة قتال هائلة ضد خصم من الرجال الأشداء . وفى مانيبور يمثل اطفال مع الرجال ، رغم أن الادوار كلها تختص برجال بالغين . وفى كابوكى ، يرقص رجال مسنون ، قد تجاوزوا أحيانا السبعين ، ويؤدون ادوار فتيات صغيرات . وائى لا تذكر تماما أنني دهشت حين قرأت لأول مرة نقدا فى صحيفة يابانية قبل الحرب ، يقول كاتبه ان أحد الممثلين فى الأربعينات من عمره ، لم يبلغ بعد السن التى تؤهله لأن يؤدى الدور الراقص الصعب الخاص بشخصية فتاة فى التاسعة عشرة ، ولا ريب أن الكاتب يعنى بذلك أن الممثل لم يكتسب بعد الكفاءة الفنية التى تؤهله للقيام بهذا الدور الخطير المقدم المسمر جسيما ونفسيا .

ومنذ حوالى خمسة عشر عاما أو عشرين ، اختفت تماما عادة قيام الصبية بأداء رقصات البنات فى بالى . وقد شهدت ذات مرة ولدا «جوجيت» ، وكان مثل هذا الولد يسمى «جاندرونج» Gandrung ولكن رقصه كان يتسم بذلك اللون من الخرق الذى ينبىء بقرب زوال إبة رقصة فى بالى . ولا يظهر الرجال حاليا فى ادوار النساء ، واذا فعلوا ذلك اعتبروا ممثلين هزلين - ويمثل هذه السرعة تغير الاذواق فى بالى ، وبهذه الدرجة الكبيرة أثرت الحضارة الغربية فى رقصة جوجيت . واستمر حب الباليين للتغيير ، وتأرجحت الطرز والأساليب حتى انقلبت بصورة معوجة فاسدة الى الوجهة المضادة .

واليوم تمتلئ بالى بفتيات يؤدين رقصات الرجال ، وأبرز مثل لهذا الاتجاه فى الرقص ، نجمة بالى الالعة فى الوقت الطاهر ، وأحب راقصة الى نفوس الشعب ، وهى «دهارنى» Dharni التى ترقص

تأخر خيال رغم كونها امرأة شابة وافرّة الحسّن والجمال ، ومتزوجة وسعيدة في زوجها . فإذا قال انسان لامرأة في بالي انها ترقص رقص الرجال ، كان قوله هذا بمثابة ثناء عليها ، بقدر ما يعتبر سديها قول الانسان « لايدا باجوس اوكا » Ida Bagus Oka من بلانجسينجا ( وهو أشهر راقص كيبيار في الجزيرة في الوقت الحاضر ) انه جميل كالنساء . وقد بدأ نجاح دهارمي عندما رقصت الكيبيار ، بشعرها المرتفع ، المخجوب خلف رباط الرأس الذهبى ، ونقبتها الأرجوانية الذهبية اللون القصيرة التى تصل الى ركبتيها ، والتى يلبسها الرجال الذين يرقصون الكيبيار ، وفى هذا الثوب شيء من الجرأة بالنسبة للمرأة في بالي ، التى يسمح لها بأن تكشف صدرها دون خرج أو عتاب ، ولكنها تلام اذا كشفت عن ارضعها وكانها أنت امرأة شائنة . ولما كانت دهارمي راقصة بارعة تحظى باعجاب الناس ، كان لها أن تصنع مايلحو لها ، ومن ثم انبثق من رقصها الكثير من البدع التى شاعت وزاجت ، وكانت هى طليعة لطوفان من المقلدات لرقصصها . واليوم يرقص الكيبيار عدد من الفتيات يفوق عدد الراقصين من الرجال . ويخيل الى أن هذه الظاهرة تنبؤ بمصر هذه الرقصة أيضا الى الأوفول . وعلى كل حال ، فقد عاشت هذه الرقصة في بالي الى اليوم حوالى ثلاثين عاما ، وربما آن الاوان لتحل رقصة اخرى محلها قبل أن يستبد الال بالناس .

وليست دهارمي ، فى نظر أهل الجيل الماضى ، المحافظين على امجاد بالي ، على درجة من الروعة تصادل « تشامبانج » Champlung مثلا فى الماضى ، أو « جوجيت ينكاسا » Joget Bunkasa ( التى هجرت الرقص عندما أدركت سن البلوغ ) ، أو ماريو Mario الدالغ الصيت ، وتلميذه « جستى راکا » Gusti Raka . بيد أنه لا نزاع فى أن دهارمي فنانة لامعة ، وأعظم راقصة خلافة أنجبتها بالي ، وهى « دبرتوار » طويل يمتد من رقصة « لجونج » Legong التقليدية فى « كيبيار » النسوى الى عدد من المؤلفات المتكررة التى صممتها بالاشتراك مع معلمها ، فمنها رقصة ثنائية تسمى « راتيه ميتو » Ratih metu تظهر فيها شخصيتا الشمس والقمر ( وتؤدى دهارمي دور الشمس ، وهو خاص بالرجال ) . وتتلخص موضوع الرقصة فى أن السحب تفصل الشمس دوما عن القمر ، ولكنهما يتفان منها فى النهاية ويلتقيان ، ويقبل كل منهما الآخر - وتنتهى الرقصة بمنظر خلّاب ،

ومن رقصاتها رقصة منفردة ، تسمى مونج نورنج Maung Nauring تمثّل رئيس الوزراء يسير في أعقاب الرّاجا ، ولا شيء غير هذا

ولا يظهر الراجا على خشبة المسرح ) . وهذه الرقصة من اشد الأشياء التي خبرتها في حياتي سيطرة على المشاعر . وتكون الرقصة في ميناها من مسيرة تبدأ من خلف المسرح وتتخذ خطا مستقيما ينتهي الى الأضواء السفلية الأمامية ، أو على حد تعبير الباليين : من أحد أطراف « الساحة المغفرة » الى طرفها الآخر حيث تجلس الفرقة الموسيقية . وفي غضون الدقائق العشرين التي تستغرقها الرقصة ، تشد دهارمي اليها نفوس النظارة ، في تركيز شديد ، وتشحن الجو بتتابع دائب من مؤثرات لا تنقشع ولا تتسامى الا في لحظات صغيرة من الراحة والإسترخاء . وفي حين تهدد الفرقة الموسيقية ( الجيملان ) بأنغامها المركبة المرتجفة ، تعرض دهارمي في أدائها كل خصائص الرقص البالي ، فهي تشد نظراتها ، ثم توسع فتخفض عينيها ، أو تمد بصرها فوق رؤوس الفرقة الموسيقية الى آفاق بعيدة مبهمة ، وتتحرك مقلتها بسرعة بمنتهى بسرة ، أو ترتفعان الى أعلى وأسفل ، في محجريهما . ويتقوس أحد حاجبيها بسرعة . وتتموج أردافها في حركة دائرية حلزونية . وترفرف بأصابعها كأوراق الأشجار ، وتفتح أحيانا وتغلق وكأنها ثنيات مروحة . ويرسم قمها الابتسامة النصفية الجريئة المألوفة في بالي ، والتي تفصح عن الكثير من الممانى كالآغراء والأزدراء . وتطرق رأسها وهي تتحرك بمنتهى بسرة فوق عنقها . أما الجذع العلوى فانه يظل على الوضع المنحرف غير المتزن الخارج عن محور الجسم ، المألوف في رقص بالي . وتبتاعد الركبتان الى أقصى حد ، وترتجف أحدهما من حين لآخر بحركة علوية وسفلية زيادة في الإثارة . وتتقوس أصابع القدمين الى أعلى . أما الذراعان فانهما تنبسطان دائما جانبا في مستوى الكتفين ، مع كسر المرفقين ، وفتح راحتي اليدين في اتجاه النظارة . وتتخلل كل هذه الحركات وقفات جامدة ، في وضعات معينة ، يرتفع فيها الجسم وينخفض بصورة غير محسوسة وكأنما هو يتنفس تنفسا خفيا .

وتؤدي في بداية كل فقرة إيماء «فتح الستارة» ( وهي أسلوب مطور من حركة التحية الشائعة في آسيا كلها ) ، فتضع اليدين أمام الوجه ، مع فتح الكتفين ، وترتفع الأصابع ، ثم تبتاعد اليدين في خط منحرف ، فتكتشفان بذلك عن الوجه ، ولا تتوقفان الا عندما يتخذ الجسم هيئته الراقصة الكاملة . وتلف اليدين وتدوران ، وتضعان أزهارا وهمية في الشعر ، أو تتوقفان عند الجبهة ، وهما ترتجفان كأجنحة الطائر الظنان ، وكأنما الراقصة قد استغرقت للحظة غائبة في فكرة أو رغبة . أما المشي ، ويستغرق الرقصة كلها على وجه التقريب ،



فانه يتتابع فى حركات مرتجة ، فيبدأ ثم يتوقف . ويخيل لرئيس الوزراء المخلص انه يرى اخطارا ، فتتوتر حركاته ، ثم يتراخى عندما يدرك ان الامر كله خيالات واوهام . ويفضل بقطرة رئيس الوزراء ورقابته ، ينهى الرابا جولته فى أمن وسلام ، وتنتهى بذلك الرقصة التى هى فى الواقع مجرد براعة فنية فى الأداء محبوكة فى موضوع ضئيل . وليس ثمة شيء يحدث ، ولكن المشاهد يجد نفسه فى ختام العرض منهوك القوى والشاعر .

وينعكس روح التغيير والابتداع فى الرقص البالى على الرقصات القديمة الراسخة بعدة سبل ، فكلما ظهرت رقصات جديدة ، تلاشت القديمة . وهناك رقصات اندثرت تماما : فرقة واينج وونج ، التى كانت تصور بالرقص ملحمة الرامايانا كلها ، وتؤديها فرقة كبيرة ، قد غابت اليوم فى طيات الماضي . اما رقصة « جامبه » Gambuh ، فلم تظهر منذ حوالي عشر سنوات . على انه لم تزل بعض الرقصات تؤدي حتى اليوم ، وقد نالها شيء طفيف من التغيير . وقد بدى فى عرض بعض انواع رقصة « ليجونج » Legong فى عدة اماكن ، واعيد احياء النمط التقليدى منها فى قرية « سابا » عندما وجد الاهالى فى القرية فتاتين متماثلتين تماما فى الهيئة والقدرة . وفى « ماس » بابه جديدا على نسق بابه « جابور » Gabor القديم فى « أوبور » . ولم تزل البنشاك شائعة فى اسلويا البالى اللطيف . ولم تبح رقصة « ريجانج » Rejang تؤدي فى « باتوان » ، ويشارك فى ادائها كل نساء واطفال القرية . وتعرض رقصة « باريس » Baris الخاصة ببلدة « دين باسار » فى القرى الكبيرة وفى احتفالات حرق جثث الموتى . ولم تزل رقصة كيشاك Kechak - أى رقصة القرد - تمثل عرضا اسبوعيا هاما يقام فى « بونا » من أجل السياح . وفى هذه الرقصة يقوم خمسون رجلا بالفناء وتلعيب اصابعهم بأشكال سحرية شيطانية ، مثلما يجرى فى طقوس فودو voodoo ، (١) وذلك حول شعلة موقدة ، ويقرون رقصتهم هذا بتمثيل فقرة من الرامايانا . وتقدم بلدة « سينجاپادو » من وقت لآخر رقصة « كريس » Kris ، ويقوم فيها رجال مخدرون باغماذ خناجرهم فى صدورهم ، فى وضع النهار ، ليلتقط المصورون صورا لهم .

---

(١) مستندات بدائية وشائرا أفريقية الأصل ، وجدت بين زنوج جزر الهند الغربية وجنوب الولايات المتحدة الأمريكية . وكانت فيما مضى تتضمن شعائر عبادة الأوتان ، والنظحية البشرية ، وإكل اللحم الأدمية . ولكنها اليوم تقتصر على فنون السحر والسمود .

ولعل هناك قسما واحدا من ألوان الرقص البالي يتمتع بالحصانة من سطوة التغيير بالجملة ، ذلك هو « سبانج هيسانج » Sang hyong . بـ أى رقصات الغيبوبة ، وهى رقصات تحظى بكل صيانة ورعاية : وإذا كتب وصف لهذه الرقصات ، بدا وكأنه تقرير انثروبولوجى . على أنه إذا حضر الإنسان بنفسه عرضا لهذه الرقصات وشهداها على حقيقتها ، فانه حقيق بأن ينسى كل ما قرأ ، ويعد العرض أمام عينيه تجربة جديدة ، أن لم تكن رصينة ، ويدوب الفارق الذى يبعد بين حالة الغيبوبة وبين الحياة الواقعية للإنسان أمام المنظر الذى يتجلى فيه بأس الودين ، وسهولة تصديق المتفرجين لما يشهدون ،

ويقتلص رقص الغيبوبة ، علمة ، فى أنه بعد النطق ببعض التهازيم السحرية ، وسكب بعض الأشربة المقدسة ، ورسوم أشكال مسيحية mandalas فى الهواء ، يدخل الراقصون فى حالة من الوهم غير طبيعية : ومنهم من لم يسبق له أداء هذه الرقصة بصفة رسمية . بل أنهم يؤذون حركات بارزة ببرهن على قوة البدن وشدة التحصيل ، بل أنهم يكابدون بعض ضروب التعذيب المتعددة التى لا طاقة لهم بها فى حالتهم العادية ، ومع ذلك فهم لا يشكون من أية آثار تخلفها هذه الفعالة فى أجسامهم ، وربما اتاحت رقصات الغيبوبة هذه للمشاهد الأجنى أن يتكشف قليلا ، وبطريقة فعالة ، عن أغوار جزيرة بالى ،

وأكثر الرقصات التى شهدتها أثناء الفرع ولهرىكا للأحاسيس ، رقص النار فى « كابوكاباس » . ويمكن تنظيم عرض هذه الرقصة فى مقابل مائة وخمسين روبية (خمس دولارات بسعر السوق الحرة المتداولة عادة فى اندونيسيا) . وعلى الإنسان الراغب فى مشاهدة هذه الرقصة أن يضى أولا إلى « كينتامانى » ، وهى محطة فى أعالي جبال شمال بالى المكسوة بأشجار الصنوبر ، على بعد ساعتين ، فى طريق جيد ، من بلدة « دين باسار » ، ويوجد بها نزل ممتاز . ومن هناك يضى الإنسان راجلا مسيرة ميل واحد ، منحدرًا على سفح تل ، حتى يصل إلى قرية كابوكاباس الخاملة الذكر . ومن عادة لعالي هذه القرية أن يقيموا فتائن على استعداد دائم لأداء هذه العروض ، وقاية للقرية من الأرواح الشريرة . فإذا بلغت الفتاة سن الحلم ، اختير غيرها . ويشترط فى الفتاة التى تنتخب لهذا الغرض ، عدة شروط منها استجابتها للتنويم المغناطيسى .

وقى بداية العرض ، يجلس المتفرج فى الخلاء ، فى هواء المساء المنعش ، وتبدأ الفتاتان فى الرقص ، وهما ذاهلتان عما حولهما ، منومتان تنويما ذاتيا ، وعابهما ثياب تقليدية من قماشى مذهب كوروك الشجر ،

وعلى رأسيهما قلنسوتان من الأزهار والنخوص المبيض . وفجأة ، ودون أي انذار ، تثب الفتاتان ، وأعينهما مقفلة ، في ثقة وثبات ، فوق أكتاف رجليهن يجلسان بالقرب من فرقة موسيقية لا تستخدم من الآلات سوى اعود القاب ، ونوع من القيثارات الصغيرة على شكل الهارب Jew's harp . وينهض الرجلان ، ويشرعان في الرقص حول الساحة ، والبنتان راكبتان فوق أكتافهما . واعترف بأن هذا هو المكان الوحيد الذي شهدت فيه رقصة وأنا رافع عيني صوب السماء . وكلما استرجعت في خيالي هذا المشهد ، أدركت أنني لم أر في حياتي من قبل شخصين يرقصان معا في وقت واحد ، وليس لهما على الأرض سوى قدمين . وخلال هذا العرض السامق في الفضاء، تؤدي الفتاتان اتحيات خفية تتحدى دون قصد كل قوانين الجاذبية الأرضية ، ولا ترتكزان على أكتاف الرجلين إلا بوساطة اصابع اقدامهما . ويهرول الرجلان حول الساحة حاملين الفتاتين مترننين . وبعد برهة ، يشعل بعض الرجال نارا وهاجة من نشور جوز الهند الجافة . وعندما تحترق حتى تندو جذوة متقدة ، يصب الرجال عليها ملء صفيحة من الكيروسين ، فتتوالب السنة الهلب الى أعلى ، وفي هذه اللحظة تنفجر أوركسترا ( جيملان ) بأصوات صاخبة تطلقها قضبان معدنية ، وتلقى الفتاتان بأنفسهما في قلب النيران التي تصل الى ارتفاع ركبهما ، وهما لا تكفان عن الرقص ، وكأنهما فراشتان تتهافتان على الأنوار ، وتبقيان وسط السمع ، وهما تدبان بأقدامهما ، وترفسان بأرجلهما حتى تخدم آخره جمرة في النار .

ومنذ زمن ليس بالبعيد ، كانت شركة سينمائية ايطالية تخرج بالقرية فيلما تسجيليا ، فصنع لها شيوخ القرية نارا خاصة لها ضعف حجم النار التي تصنع لهذا الغرض ، وذلك بأن القوا المزيد من الكيروسين، وأوضح كبيرهم قائلا ان هذه زيادة طفيفة في مقدار الوقود . على انه مهما ارتفعت السنة الهلب ، فان اقدام الفتاتين لا تحترقان البتة ، وقد تسود بسبب الدخان . بل العجيب في الأمر أن النار لا تتصل أبدا بشيئهما .

وفي قرية « جوكليجي » الصغيرة ، بالقرب من « سيلات » حيث يعيش المصور السويسري « تيوميير » ، يمكن تنظيم عرض لرقصة غيبوبة من طراز آخر مختلف . ففي حين يجلس نسوة مسنات حول الساحة ويترنمن ببعض عبارات التعاويذ والأهازيج المقدسة المستعملة في هذه المناسبات الخاصة ، تنحني فتاتان فوق موقد البخور . وعندما تتخدر حواسهما ، تشرعان في الرقص . والمفروض هنا أن تصيح الفتاتان « ايسارارا » apsaras (أوديداري dedari بلسان أهل بالي) أي حوريات سماوية، كما ورد في الأساطير الهندوسية . وتتبع الفتاتان

برئصهما كلمات الجمل الغنائية القصيرة . وكلمتا توقف النساء أرثمت  
الفتاتان على الأرض . وما أن يعود الفناء حتى تنهض الفتاتان ، وكأنهما  
عرانس المريونيت التي ترفعها خيوط غير مرئية . وتقول كلمات الأغنية  
للفتاتين انهما زهرتان تتدليان من شجرة . ثم تؤدي الفتاتان انحناءة  
خليفة ، وتوازنان توازنا خطرا على عمود من الفاب يرفعه رجلان يطوفان  
به حول ساحة المعبد ، ويقولان « انتما عصفوران فوق شجرة » .  
وتجلس الفتاتان على العمود ، ثم ترفعان في الهواء ، ولا تقمان . وثمة  
حركة متباعدة وحديثة بعض الشيء ، تتمثل في إعطاء الفتاتين « الديدارى »  
سجائر من فصوص وأوراق زهر القرنفل الجافة ، ملفوفة في قشور  
القمح . وتستمر الأغنية فتقول « تعطى الآلهة الفتيات السماويات سجائر  
من الجنة يشعلها وقود الفردوس » ، ثم تلقى الفتاتان السجائر الى الفتيات  
اللواتي يشعلنها ويوصلن الترنم بعبارات أخرى . وتشرع فرقة موسيقية  
من القيثارات في العزف ، وتزداد الرقصة عنفا وتهتكا .

وقد فسر لى « بالى » ذات يوم هذا التهيج الجنونى الذى يستبد  
بفتيات « الديدارى » ، فقال : « الموسيقى خمر الديدارى » . ولا تلبث  
الفتاتان أن تبديا الضيق والتلمز من جميع الأصوات ما خلا الأغاني  
الحزينة التى ترنم بها النسوة . وقد رأيتهما تصفغان الموسيقيين لمنهم  
من الاستمرار فى إثارة أعصابهما . وتقول الفتيات أخيرا « والآن تعود  
الديدارى الى بيوتهن » . وتنتهى رقصة الغيبوبة ، وتشرب الفتاتان كوبا  
من الماء تقع فيه زهر الأقحوان ، فتعودان الى حالتها الطبيعية . وقد  
ترقص الفتاتان طول الليل ، ومع ذلك لا تشعران بأى تعب ، بل لاتذكران  
بعد ذلك أى شئ مما حدث لهما . وإذا كان الإنسان على قدر من الصفاقة  
يجرؤ معه على سؤال القوم عن حقيقة ما حدث للفتاتين ، قيل له أن  
حوريات قد جئن من السماء الى الأرض فى زيارة وقتية وتجسدن  
الفتاتين .

وان احتلال الرقص مركز الصدارة فى بالى ، جزيرة الرقصات  
المرتفعة المستوى ، الكبيرة التطور فى كل عناصرها ، ل يبدو أمرا شاذا  
لا يتمشى مع طبيعة الحياة العملية التى تسود عالمنا الحاضر . ولا مرأ أنه  
لا يوجد بلد واحد فى الدنيا يزخر بمثل ما تزخر به جزيرة بالى من  
المجائب والمباهج والرقص . ويسعدنى أن أقول أن السائح منصر هام فى  
هذه الحقيقة . والكثير من راقصى وراقصات بالى ( ما عدا راقصات  
الغيبوبة ) محترفون يكسبون عيشهم من مزاوله فنهم . ولما كانت فى  
بالى رقصات كثيرة جدا ، والكثير منها قد خرج من المعابد وأصبح فنا  
دنيويا وشخصيا ، فقد أصبح من المستحيل على الجزيرة أن تتحمل

الانفاق على الرقص دون معونة . وكان لا مناص من تدخل عامل جديد في هذا المجال ، فاصبح السياح اليوم جمهورا متفرجا يدفع اجر فرجه . وأن أهمية جمهور النظارة الذين يدفعون اجر مقاعدهم في مسرح الباليه الغربى ، لتضارع أهمية السائح الذى يقد الى جزيرة بالى ، فانه يؤدى الى الجزيرة خدمات جليلة .

ويجلب السائح مالا وثروة لجزيرة بالى ويضمن عيش المئات العديدة من الراقصين في جميع انحاء الجزيرة . وفي مقدور الراقص بالى ان يرقص بأية صورة تحلو له . وفي الجزيرة مئات الرقصات التى لا يراها السائحون أبدا الا اذا استقروا طويلا في الجزيرة ، وترامت الى أسماعهم انباء القرى التى تتمتع بمحاولة ابتكار رقص جديد أو تجديد رقصة تقليدية نسبها الناس منذ عشرات السنين . واعتقد انه من العدل ان نقول ان احسن الراقصين ، حسب المفهوم الدولي للمستوى العام الشامل ، يجدون طريقهم الى جمهور السياح . وقد اصبح من عادة الناس ، لسبب ما ، ان ينظروا بعين الازدراء الى الراقصين الذين يرقصون في حلقة الرقص خارج « فندق بالى » ، ويقولوا عن هذه الرقصات انها « سياحية » ، وهذا قول ظالم . فالسائح الذى لا يفامر أبدا بالخروج من بلدة « دين باسار » لا يفقه مع ذلك احد فيما يعرض عليه من رقصات بالى ، فهي كلها أصيلة ، ومن الخطأ الحط من شأن هذه العروض ، وشبيه بهذا ان يرفض انسان رؤية « مارجوت فونتين » في مسرح سادلزويك (١) بحجة انه يفضل رؤيتها وهي ترقص في الغابات في عصر يوم من أيام الصيف متحررة من الجو التجارى الذى يمثلته جمهور النظارة في المسرح . والسائح يأتى الى بالى من أجل الرقص ، ولكن العكس من هذا غير صحيح ، فالسياح ليسوا الصلة الوحيدة لوجود الرقص في بالى .

والحقيقة انه اذا اراد انسان ان يخلق النمط الكامل للرقص الحقيقى باعتناء السائح ، فانه سوف ينتج لونا مماثلا كل الماثلة لما انتهى الباليون الى صنعه من رقصات . وفي رقص بالى عدد لاحصر له من الأوضاع التى تجعله متعة للربيعين . والرقصات كلها سهلة على الافهام ، وليس لمعظمها الا خيط رفيع من قصة ما ان لم تكن خالية من أية قصة ، والكثير منها تجرى تماما ، ليس من شأنه الا ملء الفراغ بحركات زخرفية . وقد خففت « المودرا » mudras الهندية حتى غدت حركات لامغزى

---

(١) راقصة انجليزية مشهورة ، ولدت عام ١٩١٩ . واصبحت بعد عام ١٩٣٥ الباليهينا الأولى لفرقة سيد لوز ويلز الانجليزية - للفرج .

لها ، والأصابع فيها لاتصور أية معاني . ولا تمثل أى شيء من شأنه أرهاق  
أذهان المشاهدين . وليس ثمة كلمات تحمل المتفرج على أن يتتبع ويفهم  
مايصنعه الراقص ، فيما عدا بعض الأحوال الاستثنائية . وأخيرا فإن  
الحركة دائما سريعة . وليس هنا رقصات بطيئة ينفذ لها صبر المتفرج .  
والرقصات كلها قصيرة وسريعة ونشيطة . وعلى العموم فإن العيب  
الأسطاطيقى ( الجبالى ) الذى يقع على نفس المشاهد أخف فى الرقص البالى  
منه فى أى نمط آخر للرقص فى العالم . والرقص البالى يتطلب من  
المشاهد جهدا عقليا أقل مما يتطلبه أىرقص آخر، حتى رقص الباليه  
الغريب . وحركة الرقص البالى وكذا النغم البالى أشياء ألف إلينا وأقل  
ازعاجا لنفوسنا من الكثير من البقع التى استحدثتها مدارس الرقص  
الحديث .



ومن السهل على الإنسان المتأثر بفننة الرقص البالى ، أن يجهل أن  
بالى تمتلك نمطا دراميا قويا يسمى « أرجا » Arja ، يؤدى باللباس  
الكلاسيكى المصنوعة من اقمشة مذهبة وقلانس من أزهار، ويستغرق عرضه  
الليل بطوله ، وتعالج قصصه دائما الملوك ( الذين يتحدثون باللغة البالية  
الراقية أو اللغة الجاوية ) واتباعهم ( ويتحدثون باللهجة البالية الدارجة ) ،  
الأمر الذى يجعل التمثيل كله واضحا ومفهوما ( وبعض أحداث التاريخ  
الملكى فى بالى ، الملىء بضروب العبودية والرق . وان الالتقاء بالنغم المل  
الصاعد والهابط ( ويبدأ الالتقاء دائما بنغم مرتفع ثم يهبط الى ما يشبه  
الأنين فى نهاية الجملة ) ، وطبيعة القصص المتقطعة التى تستمر ساعات  
طويلة ، والكلام المتصل بلهجات بالية مختلفة ، كل ذلك ليس فيه مايجذب  
السائح مثلما يجلبه الرقص .

أما بالنسبة الى أهل بالى فإن « أرجا » جزء هام من حياتهم ، ويتقاطر  
الناس لمشاهدتها كما تقبل نحن على برودواى أو وست اند . وفى رأى  
أن على الغربى أن ينتظر حتى يخلق الباليون نمطا مسرحيا آخر يتحول  
إليه عن رقص الجزيرة الذى يسيطر على وجدانه .

وأول مايجدر بكل زائر ينزل بجزيرة بالى أن يتسائل عنه هوالسبب  
الذى من أجله تنتج الجزيرة مثل هذا العدد ومثل هذه الروعة من الرقصات  
ثم العلة فى أن كل أهالى بالى تقريبا قادرون على الرقص بمهارة لا نظير  
لها . وإذا كان ثمة اجابة على هذه الأسئلة ، فأنى أعتقد أننا نجدها بصورة  
ما فى ثلاثة عوامل ، وفى تفاعل هذه العوامل ، وهى : الدين ، والعمل ،  
والبنيان الاجتماعى .

فالقصر البالى فى أصله ذو طابع دينى عميق ، ويستمد حركته  
 اول كل شئ من التعبير الدينى ، سواء بوعى أو دون وعى ، وسواء آمن  
 بهذا التعبير الدينى ، أو سلم به فى غير ايمان . اما العمل وعادات العمل  
 فانها مستولة عن أداة الرقص ، وهى جسم الراقص البالى بفواصله  
 العجيبة ، وتوهمه للتدريب المنتظم . واما التنظيم الاجتماعى الذى يتفاعل  
 مع الجماعات اكثر مما يتفاعل مع الافراد ، فانه يهتم كثيرا بالاداء المنظم  
 المتطور بدرجة كبيرة . هذه العوامل ، بفروعها وتفاعلاتها المتشابهة ،  
 تحدد الصفات الممتازة التى يتمتع بها الرقص البالى ، ولعلها تمهد لنا  
 طريق الكشف عن اسرار فنته وسحره .

وتبدو الحياة فى بالى تيارا متدفقا متصلا من الذكريات الدينية ،  
 من ذلك القرايين التى تقدم كل يوم ، ومواكب المعبد ، والاعياد الدينية .  
 بل ان الرياضة القومية ، وهى قتال الديكة ، تعتبر قربان الدم الى الآلهة .  
 وفى كل بيت ، مهما كان فقيرا ، حرمة المقدس . حتى المعلمون الذين  
 لا ماوى لهم غير سقيفة من سعف النخل ، يتخلدون مع ذلك شجرة  
 يتجهون اليها بخلجاتهم الدينية . ولكل جماعة من الناس تعيش فيما  
 يشبه القرية ، ثلاثة معابد على الأقل ، يملكونها ويرعونها فيما بينهم على  
 المشاع . وقد يكرس البالى الثرى لعبادته عددا من المعابد اكبر من هذا .  
 ويوزع النساء وقتهن بالتساوى بين شئون الزوج ، والولد ، والبيت ،  
 والدين . وتقدم المرأة كل يوم صدقة المعبد التى تتكون من ازهار وطعام  
 وبخور ( ولا يتجاوز بخور الفقراء فى الغالب قشر جوز الهند المحترق ) ،  
 فتضع مرتين فى اليوم أطباقا صغيرة من الخوص المنسوج نسجا دقيقا ،  
 وفيها شئ من الطعام والزهور بجوار منزلها ، اذ لابد من تهدئة الآلهة ،  
 والارواح العليا ، وقوى الشر . والارواح السفلية .

ويظل البالى فى حالة قريبة من الإملاق ، لا لبلادته وتوابعه ، وانما  
 بسبب التزاماته الدينية . فنظام العطايا مصرف فسيح يستنزف موارده  
 المالية ، اذ لابد له من شراء ازهار الأقحوان ذات الألوان التى تناسب الآلهة  
 اذ لم تكن متاحة له بالمجان بالقدر الكافى . اما الشرائط الرقيقة من خوص  
 النخل الرفيع التى تنسج على أشكال ورسوم مختلفة ، وكذا البخور  
 وقشور جوز الهند ، فيجب اتياعها كلها أو تحويلها من أغراض أخرى  
 أكثر فائدة . وامتقد ان احدا لم يحسب مسلسل الخسارة اليومية فى  
 الطعام ، التى تتمثل فى كل الطعام الموهوب للآلهة فى الجزيرة كلها ،  
 والذى لا ينتفع به فى الواقع الا الكلاب الشاردة ، والفخنازير والأوز  
 والكتاكيت . ولا يستثنى من ذلك الا شئ واحد ، هو عطايا المعبد الضخمة  
 المتقنة الصنع ، من الأطعمة الفاخرة ، التى تقدم فى الأعياد ، ويحملها

النسوة الى المعبد ، ويتركنها هناك ، حتى اذا تناولت الآلهة منها جوهرها  
عادت بها النسوة الى الأسرة .

أما الطوائف الثرية ، فانها ملزمة بدفع نفقات بناء المعابد . فحياة  
البالي الدينية ، عند هؤلاء الأثرياء ، أمر على جانب كبير ودائم من الأهمية  
ومعابده لابد أن يعاد بنائها كلما قدمت . والفروض أن عمر المعبد حوالى  
خمس وعشرين عاما . ويجب كل ستة شهور تطهير كل معبد خصوصى .  
ويقضى البالي حياته فى استعداد دائم للاحتفالات الطارئة كلما أعلن كاهن  
أو وسيط أن حفل تطهير خاص سوف يقام فى معبد ما ، وكذا فى أوقات  
انتشار الأوبئة ، أو فى المناسبات السعيدة ، أو التعيسة ، أو عندما  
يبلغ طفل من العمر ثلاثة أشهر ، أو عندما تشاهد بعض الساحرات أو  
الأرواح الشريرة أو تسمع أصواتها فى إحدى النواحي ، أو اذا انقضى  
ملك الموت على غير انتظار . واليوم يشيد فى جميع أنحاء الجزيرة عدد  
كبير من المعابد ، فى موجة عارمة من الحماسة الدينية ، لدواعى فلكية .

وهناك عروض ليست دينية الموضوع حتما ، ولكنها مع ذلك فى حاجة  
الى الدين ليحميها . وتزداد العطايا والصلوات فى العرض كلما تضمن  
الرقص أو الدراما عنصرا من عناصر الخطر . وقد حدث مثل هذا الشيء  
فى غضون حرب الاستقلال . فبعد أن أختفت الدراما فى بالى حوالى  
خمسین عاما ، أعاد الباليون احياء مسرحية من نمط « ارجا » تسمى  
پاكانج راراس Pakang Raras . فقد نذرت إحدى النساء فى قرية  
« بادانج تاجال » أنه اذا عاد زوجها سالما من حملة اشترك فيها ضد  
الهولنديين فى جاوا ، فانها سوف تؤدي بنفسها دور البطل فى المسرحية  
وسوف تتكفل بطبيعة الحال بنفقات العرض الباهظة . ويقترب بالمرض  
قدر كبير من الخوف بسبب المنظر الذى يقتل فيه البطل ( ويتم ذلك  
بطريقة غريبة ، اذ يضرب بأوراق جوز التانبول حتى يموت ) . ولما كان  
الباليون يحتمون موت البطل ميتة حقيقية ، فانه كان من الضروري أعداد  
كميات كبيرة من هبات الترضية والشفاة ، من غذاء وزهور ، لضمان  
بعث البطل حيا بعد قتله . وقد اختفت رقصبة « كريس » Kris  
المشهورة التى كانت تعرض فى وقت من الأوقات فى جميع أنحاء بالى ،  
لا بسبب طبيعة الباليين المولدة فحسب ، وانما ايضا بسبب الافتقار  
الى المال اللازم لإعداد العطايا المعبدية التى لابد من تقديمها قبل كل عرض  
لتأمين سلامة المؤدين ، وحمايتهم من طعنات الخارج .

وفى قلب كل نشاط دينى فى بالى ، نجد الرقص والدراما والموسيقى  
التي تصاحبهما دوما ، وتمثل هذه الفنون أسمى الوسائل التي يعبر



بها الإنسان عن مشاعره نحو الإلهة . وتقول الأساطير الهندوسية ان الإلهة قد وهبت للإنسان فى بادئ الأمر هذه الفنون ، فهو اليوم يرد إليها منحتها ، بأدائه هذه الفنون فى بهجة وسرور وعرقان بالجميل . ولا تنفى الاهتمامات الدنيوية الطارئة ، أو الدنسة ، الوظيفة الروحية الأساسية للرقص . وخلق بالاشياء التى تسر الإلهة ان تسر الانسان ، ولا يمكن ان يسعى الانسان استخدام ما منحته الإلهة . ومن واجب الراقص ان يصلى قبل ان يرقص ، حتى فى رقصة ذات طابع شهوانى مثل چوجيت .. ويوضع دائما صف من القرايين فى مضممار الرقص قبل ان تبدأ الموسيقى فى العزف . ويعتقد البالي أن الرقص والموسيقى ، اذ يسترضيان الأرواح الشريرة ، ويفوزان بعطف الأرواح الطيبة ، فانهما ينسجان تعاويذ سحرية تغشى الجزيرة كلها فتحجبها من المصائب .

وقد تمهّن الروابط بين الفن والدين ، فى بعض الأحيان ، وقد لمست ذلك فى بعض حفلات تطهير المعبد التى شهدتها ، وتتضمن مثل هذه الحفلات وجوبا عرضا لخيال الظل ، وجرى الخفل فى وضغ النهار . ولما كان خيال الظل مستحيلا فى ضوء الشمس ، فقد طفقت الموسيقى تصدح وراح الراوى يحكى أقاصيصه ، ولكن لاعب الدمى لم يحاول تحريك عرائسه . ولم يكن انسان من الحاضرين يلتفت الى الحركات الرمزية الاتفاقية المتوقعة من خيال الظل ، ولكن الإلهة تفهم ولا ريب القصود من العرض .

وللرقص أيضا فائدة عملية تعود على الدين . فاذا احتاجت جماعة فقيرة من الناس الى بعض المال لبناء معبد ، أو اذا هلكت التحف المقدسة المحفوظة فى معبد وأريد استبدال تحف غيرها تتخذ مكانها ، عندئذ تنشط فرقة راقصة تجمع المال لهذه الأغراض . وتقدم هذه الفرقة عروضها حيثما دعت الى ذلك ، ويتوقف طول مدة العرض على النقود التى تلقاها . وفى مناسبات الأعياد السنوية الكبيرة الأهمية ، تجوب الجزيرة كلها فرق من الراقصين الرحل . وتكليف مثل هذه الفرق بتقديم عروضها المر يجب الحظ السعيد ، ولكنه يفدو فوق ذلك ضرورة اذا مرض فرد فى الأسرة . وقد تنوغل الفرق كثيرا فى داخلية الجزيرة قبل أن يتيسر لها جمع المال اللازم .

ويتوافق الدين بطبيعته مع ظروف الرقص والدراما . ومخور الدين فى بالى اليوم هو ثنائى «رانجدا بارونج» Rangda-Barong الذى يتيح فرسا لا نهاية لها من العروض المسرحية والتصويرية التى لا يمكن تحقيقها من غير رقص أو غناء أو تمثيل . ويتمثل الأصل الوحيد لرانجدا ، كما يقول

العلماء ، في « دورجا » Durga الهندوسية ، زوجة سييفا ، في صورتها الشريرة . على أن الفكرة لا بد كانت موجودة في بالي قبل دخول الديانة الهندوسية فيها بزمان طويل . وتظهر « رانجدا » اليوم في ثوب من الريش به حلقات طويلة متفضنة ، وترتدى قناعا غريبا به أنياب وعيون متورمة ، شبيها بسمات الأرملة . وتقترب رانجدا كل الأفعال الدنيئة ، فتخلق المصائب وتتهب القبور ، وتاكل لحوم الموتى ، وتسيطر على الناس بأفعالها السحرية .

أما أصل بارونج فانه غامض أيضا ، فوجهه كوجه الشيطان ، وعيناه جاحظتان وأسنانه بارزة . ولكنه طيب القلب كريم النفس . وتظهر صورته في التماثيل الاندونيسية عموما على بوابات المعابد وأبواب المنازل لمنع الشر من دخول هذه الأماكن . وربما كانت هيئة بارونج قد اقتبست من الصينيين الذين عرفوا باتصالهم بجزيرة بالي منذ القرن السادس على أقل تقدير ، ويحتمل أنهم قد جلبوا معهم إلى الجزيرة تينهم المحبوب الذي يختلفون به في أول كل عام . ولبارونج عادة فرو أصفر يوحى بالأسد الهندي ، ويقوم بأداء دوره دائما رجلان يلقيهما قماش واحد ، فيرتدى أحدهما قناع الوجه ويمثل القدمين الأماميتين ، ويقوم الثاني خلفه ممثلا القدمين الخلفيتين .

ويقوم العنصر الديني في رقصة كريس على الصراع بين الخير والشر . فرانجدا هي الساحرة الشريرة التي توجد في كل زمان . أما بارونج فهو قوة الخير التي تعيد الأمور إلى طبيعتها . وتتأرجح الجزيرة في توازن بين الخير والشر . ولا تموت رانجدا أبدا ، ولا يهلك بارونج أبدا . وكلما ظهر الشر ، كان بارونج حاضرا على أهبة إبطال أفعاله . وليس من المسموح تمثيل هزيمة أو موت أي منهما ، خشية اهانة الأرواح الحقيقية .

وفي كل قرية أدوات وأقنعة رانجدا وبارونج محفوظة بعناية ومخزونة في دهليز المبد . ورانجدا هي الشيء الذي يخشاه البالي المتوسط ، أما بارونج فانه المصدر الوحيد للطمانينة . وتتناول نصف الرقصات الرسمية على الأقل في بالي نمطا من أنماط الاحتكاك بين رانجدا وبارونج . ولعل هذه النسبة المرتفعة مردها من ناحية إلى المرض الديني في الرقص ، وغايته مسألة الأرواح ، ومن ناحية أخرى إلى طبيعة اللطافة الجمالية عند البالي الذي يعزى بقطره السمسة المسرحية إلى شخصيات الشاخرات والحيوانات ذات الهيبة ، وكلها النعمة اللطافة التي ينبثق من الصراع بين الخير والشر .

ولا بد ان نضيف الى ما ذكرنا ان اليسالى العصرى ليس مؤمنا بالخرافات كما يبدو ، او كما يتبادر الى الذهن ، بسبب ما يزاوله من رقص وشعائر دينية . وقد ادى تشابك الدين والرقص الى ان يؤازر كل منهما الآخر . وليس ثمة بالى يرغب فى ترك ملاهيه حتى ولو ارتدت اصولها الى خرافات لم يعد يؤمن بها . وقد اخبرنى أحد الاهالى ذات يوم انه لا يؤمن بوجود « ليالك » ( وهى ارواح شريرة تتخذ صورة آدمية ) ومع ذلك فقد رآه بعد ليل على جسر حقل ارز يلعب ويرقص بكل ما اعطاه الله من قوة فى حفل اقيم لطرد الارواح الشريرة « ليالك » ( وببدو ان رجلا قد زلت قدمه فى هذا المكان فى الليلة السابقة فمات لغوره ) . وكانت هذه الحفلة بالنسبة اليه فرصة يستمتع فيها بالموسيقى ويمضى وقتا طيبا . اما الجانب الدينى فى الموضوع فلم يكن يعنيه الا بصفة عرضية .

واذا كان الدين يزود الرقص بالقوة الدافعة والفجوى الرئيسية ، فان عادات العمل عند اهل بالى وطبيعة حياتهم اليومية تزود الرقص باوضاعه وحركاته الرئيسية ، اى بعناصره الآلية .

وقد فسر لى ذات يوم « شوكوردا راهى » من « سايان Chokorda Rahi of Sayan » وهو امير بالى ، ومن كبار الثقات فى الرقص ، العلة فى ان الاجانب لا يتعلمون ابدا الرقص البالى ، فقال : « انهم لا يستطيعون ابدا ان يسيروا مثلنا طالما انهم لا يشتغلون مثلما نستغل . ومن الصعب ان يحاول اى انسان ان يرقص كما يرقص البالى قبل ان يتعلم السير كما يسير » . فالرقص يبدأ بالمشى ، والمشى يبدأ بالعمل .

وليس العمل فى بالى حكرا للرجل العادى ، فهو على الاصح الشئ الذى يتقاسمه الرجال والنساء . ويعمل الامراء جنبا الى جنب مع افراد الطوائف الدنيا . ولا يشد الراقصون عن هذه القاعدة ، اذ يعملون مع مواطنيهم القرويين . وعندما يكف راقص محترف مشهور عن مزاوله الرقص ، يعود من فوره الى اشغاله المعتادة . ومع ذلك تتاح للراقصين اللامعين فرص ذهبية للزواج ، لا تتاح لغيرهم من العامة ، وذلك بالنظر الى شهرتهم والدعاية العريضة التى تعمل لهم ، مثال ذلك ماريو Mario ، الراقص الكبير الذى ابدع رقصة « الكيبيار » ، اذ تزوج امرأة ثرية ، تبعوه فى المنزلة . وهو اليوم يقوم على ادارة اعمالها ، ويعيش معها حياة شبه مترقة .

وبالى جزيرة غنية ، حسب المعايير الاسيوية ، ولكنها ليست غنية بالدرجة التى تغنى اهلها عن السعى لاستخلاص خيراتها . وينقسم العمل

فى بالى الى ثلاثة اقسام تستوعب كل شخص قادر صحيح البدن فى الجزيرة وهى : الزراعة ، والنقل ، واللهم . ويتضمن العمل الزراعى اساسا الحرث والزرع والرى والعزق ونزع الحشائش الضارة ، والتنمية . ثم حصاد حقول الأرز . وتربة بالى الخصبة التى تفل أربعة محاصيل فى السنة ، لابد من تشغيلها على مدار السنة دون توقف أو راحة . وهناك غير ذلك جنى الفواكه وجمع الخضروات وجوز الهند . ويتسلق البالى الأشجار مستخدما يديه وقدميه بقوة واحدة ، ومن ثم تصيح يدها قويتى المفاصل بدرجة كبيرة ، وقدماه قادرتين تقريبا على امساك الأشياء ، ويفدو له خصر مرن للغاية يفصل بين الأعضاء العلوية والأعضاء السفلية من جسمه .

وبالجزيرة بقر واحصنة ، ومع ذلك فان العبء الرئيسى فى شئون النقل يقع على كاهل الناس ، فعلى البالى أن يحمل غلته من الحقول . وتقام كل ثلاثة أيام سوق عامة ، وهذا يعنى ضرورة نقل الخزائير والزيت والقماش الى السوق بأمل كسب بعض النقود لشراء ملابس جديدة ، والإسهام فى نفقات تطهير المعبد الذى يجرى مرتين فى السنة ، أو سداد ديون نجمت عن رهان خاسر فى قتال الديكة .

وفضلا عن ذلك فإنه كلما شرع الناس فى بناء معبد ، كان على كل الرجال والنساء أن يساهموا فى هذا العمل المقدس ، فيقومون بحمل الحجر الرملى الناعم الذى يسهل نحته وإنما لايتحمل طويلا ، وهو حجر البناء الوحيد الذى تنتجه تربة بالى .

وتحمل النساء على رؤوسهن البضائع التى كثيرا ماتكون ثقيلة للغاية الأمر الذى ينمى فيهن عادة استقامة الظهر ، ويحيل عمودهن الفقرى على قدر كبير من الصلابة . وتقوم الاليتان بفعل « مائعة الاصطدام » فتتحمل كل حركة زائدة حتى تحافظ على ثبات خط الظهر ، واتزان الحمل المرقوع على الرأس ، وتصبح العينان وحركتهما مستقلتين عن الرأس ، فالبالى الذى يحمل ثقلا لابد أن يكون قادرا على أن ينظر بعينه ويسره ، وأن يخفض عينيه ليستوثق من موطئ قدميه ، ويرفعهما لاستظهار الجو والتعرف على الوقت بتحديد موقع الشمس . وتؤدي التحية المعتادة فى بالى بانفضاض تصنعها العين والحاجب فى اتجاه الأصدقاء الذين يعرون فى الطريق ، ويقابل هذه الأيماء فى الرقص تقوم الحاجب بحركة سريعة ، ودوران المقلتين فى داخل الحجرين .

وعندما ينحني البالى نحو الأرض ، تتفلطح ركبته بحركة طبيعية ذاتية ، وتحرك الأوتار خلفها ، حافظة للعمود الفقرى صلابته والراس

نبايتها . وكثيرا ماتقتضى الحال امساك النعل المرفوع على الراس مسكا نابتا بيد واحدة أو بكلتا اليدين ، مما يمن عظمى اللوح ، ويعود البالى مشقة الرقص فترات طويلة تظل فيها الذراعان مرفوعتين الى اعلى . وفى رقصة الكيبيار ، يظل الراقص جالسا طوال الثلاثين دقيقة التى يستغرقها العرض ، ولكن الذراعين لا يتاح لهما الراحة والاسترخاء طوال هذه الفترة .

اما الرجال فانهم لا يحملون أثقالا على رؤوسهم ، وانما يربطونها فى طرفى عود من القاب الهندى يحملونه متزنا على احد الكتفين . ويتوابع العود المرن الى اعلى واسفل مع كل خطوة ، وهكذا تصبح خطوات الحمال من كثرة سيره على هذا النوال ، خفيفة متواتبة ، وتتوافق تماما مع خطوات الرقص . اما الجذع العلوى فانه يميل فى اتجاه الكتف الذى يحمل الأثقال وتوضع الذراع أحيانا فوق العود لتثبيته . ويمضى البالى حاملا أثقاله على طول الخطوط الضيقة والممرات التى تفصل أقسام حقول الارز ، صاعدا وهابطا الجسور المرتفعة والمنحدرة التى تغشى الاقليم ، ومن ثم تقوى اقدامه وتشتد مفاصلها وينمو فيه احساس دقيق بالتوازن .

ويتضمن شغل اوقات الفراغ انواعا شتى من الأعمال التى تتطلب اولا كل شيء استخدام اليدين استخداما نشيطا وسريعا . وليست بالى بلد الآلات الميكانيكية ، وانما يعتمد اهلها على قوة اصابعهم ومهارتها ، فلا بد لهم من صنع لعب الاطفال ، وغزل الخيوط ، ونسج الاقمشة ، ويصنعون سلاسل وجدائل من الزهور يلبسونها فى شعورهم للزينة بدل العطور ( وكثيرا ما يصنع البالى بنفسه زهرته ، فيأخذ السداة من زهرة وبشيتها بعناية فى زهرة اخرى ، ثم يكشف بعناية حواف الزهرة القاعدية ، فيعطيها مظهرا مختلفا ) . واكثر الأشياء تعقيدا المعطاي البديعة الصنع المتعددة الأشكال والأنماط المختلفة . ويكتسب البالى درجة فائقة من الدقة والمهارة فى حركات الاصابع واليدين بفضل كل الأعمال التى يزاوئها من اجل ملء اوقات فراغه ، بالإضافة الى ما يزاوئها من ألعاب تعتمد على المهارات البدوية التى تختص بها الحضارات التى تعتمد على امكانياتها الخاصة فى صنع وسائل التسلية والترفيه . وتشبه يد الراقص البالى ، فى دربتها وسهولة استجابتها ، يد عازف البيانو الغربى .

وتبرز أهمية الاتقان فى كل حركة من حركات العمل ، فمن غير اتقاعات محددة ، يتلاشى التعاون والتنسيق بين قوة التحمل والسرعة والكفاءة . ومن العناصر الأساسية فى الاتقان التنفس . ويتنفس البالى بحركة منتظمة وثابتة ، وبطريقة خاصة ، وذلك فى كل الأعمال ، بسيطة كانت

ام شاقة . واذا سرت بجوار رجل بالي ، فأتك سوف تلحق أنك تأخذ  
نفسين غير منتظمين في الوقت الذي يأخذ فيه هو نفسا واحدا طويلا  
وثابتا .

والعمل في بالي يبنى أجساما قوية وانما في غير خشونة ، ذلك ان  
ثراء الجزيرة يتيح للناس اعتدالا في الجهد ، فلا يهلك العامل قواه او  
يتخطى الطاقة الجمالية التي يكتسبها جسمه بفضل العمل الطبيعي المتناوب  
.. ولا تبرز في الجسم عضلات ملفوفة ولا يتيسر من اساءة استخدامه .  
وتحفظ الطريقة المنتظمة والسهلة في العمل للجسم مرونته . وربما ساعد  
نوع الغذاء الذي يتناوله العامل والذي يتكون من الارز والخضروات مع  
نزر يسير من اللحم على اكتسابه هذه المرونة . ففي مقدور كل بالي ،  
على وجه التقريب ، ان يثنى يده خلفا حتى تلمس اظفار اصابعها ظاهر  
المعصم ، او يضغط اصابعه حتى يجعلها على شكل اسطوانة رفيعة يدخلها  
في سوار ضيق .

والرقص في بالي وليد مناظرها الطبيعية ، شأنه شأن صورها المجردة  
الشبيهة بالصور المصرية ، التي تصف بصدق مظهر الجزيرة . وينبثق  
الرقص من الحركات الجسمية النشيطة الصحية ، ومن عادات العمل ،  
فهذه تعطى الرقص مطالبه الرئيسية من قوة طبيعية وتناسق ، والتواءات  
في مفاصل الجسم ، وهي تخلق بالضرورة الحركات نفسها .

ومن الأشياء التي يدهش لها الغربي في آسيا ، بل الاسيوي نفسه  
الذي يقد الى بالي من مناطق أخرى ، تعقد المجموعات الكبيرة من الراقصين  
الذين يرقصون في وحدة سليمة لا يعبثها شيء ، ثم الفرق الموسيقية التي  
تؤدي هارمونيات صحيحة بدقة متناهية . وعلى الرغم من وجود فرق  
من الراقصين والموسيقيين في سائر أنحاء آسيا ، الا انها لا تضارع في  
أي مكان الفرق الموجودة في بالي من حيث ضخمتها وتعقدها ، أو مستواها  
الأوركستري أو الراقص . فالواقع ان «الأوركسترا» في الهند واليابان  
في مفهومها الكلاسي ، الذي يخالف المفهوم الغربي لهذه الكلمة ، لا يتجاوز  
تكوينها بضع آلات تردد الحانا واحدة أو ترتجل لحنين معا . ومهما كانت  
الموسيقى في اية ناحية في آسيا جميلة ، الا ان مميزات العزف المتناسق  
لا ترقى الى نظيرتها في بالي اتقانها وكمالا . وربما يمكن رد هذا الامتياز الى  
النشاط الجسماني والتساوئي اللذين يفرضهما المجتمع البالي على  
افراده .

ويخيل الى ان الكثير من الايقاع والتنسيق الذي يميز حركات الاهالي  
في بالي قد نبع من اشتغالهم معا في جماعات ، قال بالي لا ينفرد بنفسه

أبدا ، سواء فى عمله أو لهوه أو فنونه . أما الغريب الذى اعتاد العزلة خلف الأبواب المظلمة ، والافتراء بقراءة الكتب ، أو السير الطويل وحده ، فإنه قد يملكه الضيق فى جزيرة بالى حين لا تتاح له فرصة الانفراد بنفسه . . . والبالى أولا ، وبطبيعة الحال ، انسان عليه مسئوليات وواجبات ، ولكنه ينتمى فى الوقت ذاته الى أسرة ، وينسب فوق ذلك الى قرية . واليوم ، وقد تمكن من الجزيرة كلها شعور وطنى ، فإنه أصبح ينتمى الى اندونيسيا كلها .

ولا يكفى العمل الفردى الا حيث يقترن بالأعمال الإضافية الخاصة بالجماعات الكاملة المتوازنة التى تتشكل من الأسرة والقرية والامة . وان مصرفا للمياه فى حقل أرز ، لا يؤدى عمله على الوجه الصحيح ، لتحقيق بأن يوقع الضرر والخسارة لا لمحصول الأرز فى الحقل ذاته ، وانما لطبقات كثيرة من حقول الأرز الأخرى . ومن ثم فان اصلاح وصيانة نظام الري الصحيح أمر تقع مسئوليته على مجموعة متكاملة من الناس . ولما كانت الأمطار من شأنها ان تهلك المحصول الناضج ، كان لزاما حصاد الأرز فى عجلة ، الشيء الذى يقتضى تكاتف الكثير من الناس لانجاز هذا العمل ، ومشاركتهم بالجهد والعمل ، فى تعاون تقليدى . ومن الأقوال الماثورة السائرة فى اندونيسيا ، والمتعمقة الجذور فى جزيرة بالى ، عبارة « مساعد أخاك يساعدك » ( تولونج مينولونج Tolong-menolong ) . وهى شبيهة على الأقل « بالقاعدة الذهبية » (١) فى الغرب . وينمى هذا المبدأ فى نفس البالى احساسا سحرى بما يجب أن يفعله كل انسان فى البيت ، وميادين اللعب ، وفى الفرقة الموسيقية أو فى اثناء الرقص . ويجرى توزيع الواجبات والمسئوليات فى هدوء ، دون جدل ، أو مغالطة أو تلمز . والفرد الذى يفكر بمقل الجماعة ولا يتفرد بعقله وحده ، سوف يجد الأعمال أو الألعاب كلها وقد تساوت ، وسوف يلقى المعونة كلما احتاج اليها .

وفى بلد يتكون من مجموعات من الوحدات القروية التى لاتصل بينها وسائل نقل ميسرة ( ويحدد البالى لك دائما المسافة التى تفصل بين موضعين بمقدار الزمن الذى يستغرقه السير بينهما على الأقدام ) تتور الحاجة بطبيعة الحال الى تنظيم ملاهى القرية . وتفسر هذه الحقيقة بعض الشيء كثرة الفنانين فى بالى . على أنه نظرا لمطالب الحياة الجارية ، وضرورة العمل فى الحقول لموازنة اقتصاديات الجزيرة ، فإن عددا كبيرا من الأشخاص ذوى المواهب الفنية الحرفية يتفرغون لفلاحة الأرض . .

---

(١) تقضى هذه القاعدة ببساطة : عامل الناس بما تحب أن يعاملوك به .

والقليل من هؤلاء كانوا راقصين ثم سُموا الرقص أو الموسيقى أو التصوير ، وعادوا الى زراعة الأرض التي لا مفر منها . والتعاون وتقسيم العمل لازمان فى شئون الرقص لزومهما فى العمل الجدى وكما يسهم شخص مع غيره فى حصاد غلة شخص آخر ، يحل كثير من الأشخاص محل راقص أو موسيقى يتنحى عن الأداء فى آخر لحظة . واللهو لا يعتمد على فرد واحد بعينه .

والنشاط الجماعى يكفل اللهو الجماعى . ويعتمد المجتمع البالى كل الاعتماد على نفسه فى مجال التسلية والترفيه . ولا اثر للسينما فى الجزيرة كلها ما خلا بلدين . ولا تعرف بالى ضروب اللهو المسجلة أو المعدة من قبل ، وقد يعتبرها البالى المتوسط لونا من اللامسؤولية الاجتماعية . ويبدو أن فى لهو القرية نمطا من الحيوية يخضع لتناسب معين بين اللعب والعمل ، من شأنه أنه كلما كان العمل أكثر سلبية من الوجهة الجسمية ، وأكثر اعتمادا على القدرات العقلية ( كالأعمال المكتبية والإدارية وما إليها ) اتجه الى ضرب من اللهو أكثر سلبية ( كالسينما والاستعراضات والراديو ) تقل فيه الحاجة الى اسهام المتفرج فى الأداء . وكلما كان عمل الجماعة جسمانيا ، يعتمد فى الأكثر على نشاط البدن وحيويته ، ابتكر الناس أنفسهم ضروب لهوهم .

وان المبدأ السائد فى المجتمع البالى ، والذي من شأنه ان ينبسط الفرد فيندمج فى الجماعة ، حتى تنسج الوحدة الاجتماعية وتتقوى ، هذا المبدأ ينتقل الى ميدان الموسيقى والرقص فى هيئة مبدأ جمالى ، فتحول الصور البسيطة الى صور متراكبة ومتشابكة . ويعمل هذا بالمثل فى الاتجاه العكسى . فالعمل المركب يمكن ضغطه فيصبح عملا بسيطا ، ويمكن اداء حركات الرقصة الجماعية بحركات فردية « صولو » أو ثنائية عند اللزوم ، دون ان تتغير الحركة أو تختلف روح الرقصة .

وثمة مثل من نوع آخر ، فى الفرقة الموسيقية ، يبدو فى عزف دفين كبيرين من نوع « الجونج » يرقمان الوحدة الإيقاعية على مسافات واسعة . هاتان الاثنتان يمكن أن يلعب عليهما شخص واحد ، بيد أنه غالبا ما يقسم رجلان هذا العمل بينهما ، حتى تتاح فرصة الاشتراك فى اللهو لعدد أكبر من أهل القرية . ومن الآلات ما هى بسيطة جدا حتى ليستطيع أطفال القرية العزف عليها ، وكثيرا ما يعطى عزاف مطرقته لأحد الحاضرين من النظارة عندما يكل من العزف . وفى الفرقة الموسيقية البالية آلة يعزف عليها أكثر من شخص فى وقت واحد ، اسمها ريونج reyong أو ترومبونج trompong وهى آلة طويلة مستطيلة الشكل بها أربع عشرة علة



نحاسية على شكل حلل ، قد ضبطت انغامها على انغام اوكتافين من السلم الموسيقى البالى . ولا تتجاوز الانغام التى يعزفها كل لاعب الثلاثة! و الاربعة انغام الموجودة امامه مباشرة . وتكون الأوركسترا فى بالى من المجموع الكلى الآلات الفردية ويؤدي كل عازف لحنا واحدا طول الوقت الذى يستغرقه الاداء . واللحن الذى تؤديه الآلات الكبيرة القوية الرنين، جملة بسيطة وثيدة وقصيرة ، تتكرر مرة بعد أخرى ، وكأنها دائرة تلف .. أما الآلات الأصغر حجما ذات الدرجة المرتفعة مثل رباعية الزيلوفونات الجارية quartet of genders فانها تعزف معا عزفا متماثلا ، الألحان مركبة تركيبا سريعا ومراوغا . ويصدر من امتزاج كل هذه الألحان انغام مركبة وطبقات صوتية كثيفة . وتحدد الفكرة اللحنية الرئيسية اسم القطعة الموسيقية .

وترجع صعوبة الموسيقى الباليه الى التنوعات المعقدة المتداخلة التى ترد على الفكرة الرئيسية ، والتى تؤديها القيثارات ، والتعقييدات الإيقاعية التى يؤديها الطبال ، وهو قائد الفرقة . والميزان دائما ٤/٤ ، فى أساسه بيد ان تأخيرات النبر syncopations والوحدات الإضافية ، والتعبير المرتجل الذى يتدعه الطبال ، كلها معقدة تعقيدا مفرطا . وتعطى آلة « ريونج » النبض ، أى اللب الداخلى للأصوات الوترية والقارعة فى الفرقة .

وإذا عاش الإنسان لأول مرة فى قرية من قرى بالى ، تراهى له ان الناس يرقصون كثيرا فلا يجدون وقتا للعمل . وكلما شهد المزيد من الوان حياتهم ، وجد ان عملهم فى الأرض يتطلب قدرا كبيرا من الانتباه بحيث يبدو من العجب العجائب ان يتبقى لديهم فضالة من الطاقة تتيح لهم الرقص ليلا . ويستطيع كل انسان تقريبا فى بالى ان يعمل وان يرقص بفضل وحدة الحياة الروحية والجسمية والاجتماعية التى تشيع فى الجزيرة . وتولد حركات الرقص بصورة طبيعية من حركات العمل ، وليس ثمة أى تعارض بين نوعى الحركة فى الرقص والعمل . والفنان والعامل شخص واحد يسهم فى خير وهناء الجماعة . وينتهى كل من العمل المعيشي والعمل الترفيهى الى شىء واحد . قالبالى يعمل ليعيش ، ثم يرقص ليكمل أسباب حياته . ويتمتع الزائر الأجنبى اليوم بكل المباهج التى تنشق من هذه الإنجازات دون ان يلمس العمل والمشقة اللذين صنعاهما .

# ٩ الفلبين

## الرقص

على الرغم من أن جزر الفلبين تعتبر كلها جزءا لا يتجزأ من جنوب شرق آسيا ، وتقاسم جيرانها مشاكل ومباهج واحدة ، فانها مع ذلك تثير الدهشة فى نفس السائح . والفلبين ، كسائر بقاع آسيا ، بلد جميل المناظر بدرجة لا يصدقها العقل ، وفيها كل الزخارف والألوان التى تختص بها المناطق الاستوائية ، والنزل على الروابي ، والمدن الحديثة المتباينة . ومانيلامدينة كبيرة تنطوى على عدد كبير من وسائل الراحة والمرافق العامة الشيء الذى يجعلها أشبه بمدينة أمريكية - من ذلك أجهزة تكييف الهواء ، والأطعمة الشهية ، والرقص ، والجامعات ، ومزيج معتدل من مظاهر التقدم الحضارى والكفاءات فى إدارة الأعمال ، مع شيء من طبيعة عدم المبالاة عند الأهالى . والجزر الجنوبية ، من جزيرة « فيرزامبوانجا » الى ماوى القرصان الملاويين التى يعيش فيها سكان الأشجار والأقزام ، لاثقل فى غرابتها الأجنبية الحيوية عن المناطق الشمالية التى يسكنها الوثنيون الذين كانوا الى عهد قريب جدا يزاولون جمع الرؤوس البشرية . وهناك لمسات من هذا الخليط من المظاهر الرومانسية والعصرية فى سائر أنحاء آسيا ، فهى ليست قاصرة على جزر الفلبين . ومع ذلك فان هذه الجزر تملك عدة سمات فريدة تجعلها فريدة فى نوعها ، متميزة عن غيرها ، وفى مقدمة هذه السمات ذلك الطابع الذى اتخذته الاستعمار فى الجزر .

كانت الفلبين المساحة الوحيدة فى آسيا التى حكمها الأسبان ، ثم أصبحت بعد ذلك البلد الوحيد الذى تبع أمريكا . وكان الحكم الأسبانى الذى استغرق أربعمئة عام وبداه ماجلان فى القرن السادس عشر ، حكما قويا للغاية . وتحولت الفلبين كلها الى المسيحية فيما عدا الجنوب

الاسلامى والشمال الوثنى ، ولم تزل حتى اليوم البلد المسيحى الوحيد فى آسيا . واتخذت اسبانيا سياسة تستهدف التبشير الدينى بوزارة نائب الملك فى المكسيك ، وكان مسئولاً مباشرة امام العرش الاسبانى عن شئون الادارة فى الجزيرة ، فحرق الكتب الوثنية ، وحرمت الرقص والدراما الاهلية وابطلت كل شىء تقريباً فيما خلا لونا من الحياة الكاثوليكية المتكلفة . وقد قضى الاسبان قضاء مبرماً على كل ماكان عند اهالى الفلبين من حضارة ، وران على الجزر جذب فى الرقص والدراما شبيه بالجذب الذى نجده فى بلاد الشرق الأدنى الاسلامية . فالمسيحية والاسلام يشتركان فى تعصب دينى تبشيري ينزل الضرر بالثقافة المحلية .

ومع ذلك فقد حظيت الفنون فيما بعد بشىء من التشجيع الذى ابداه لها بعض المبشرين القلائل . ثم ان الفرائز الجمالية لم تزل بالطبع باقية فى نفوس الافراد . ويسبب الفراغ الفنى القائم حالياً فى الفلبين قلقاً فى نفوس المتنورين مثلياً تسببه لهم المشاكل السياسية الملحة ، ويتخذ هذا القلق صورة شبيهة بوخر الضمير . بيد ان هذا الفراغ الفنى كان سبباً فى حزن الهمم التى راحت تعمل الشىء الكثير فى سبيل الفن ، مما يفوق مايعمل بشأنه فى بلاد اخرى كانت اُسعد من الفلبين حظاً فى هذا المجال .

وقد اعقبت امريكا اسبانيا فى حكم البلاد منذ حوالى خمسين عاماً ، واستهلت بها عهداً من اقصر المهود الاستعمارية فى التاريخ ، ولكنه كان فى طريقته الخاصة ، بضارح الاستعمار الاسبانى فى شدته . وثمة مثل شعبى سائر فى مانىلا يصف تاريخ الفلبين بايجاز بانه « اربعمائة عام فى دير ثم خمسون فى هوليرود » . والواقع ان موسيقى الجاز فى الفلبين صاحبة مثل نظيرتها فى امريكا ، والرجال يلبسون قمصاناً رياضية فاقعة اللون مثل كل شىء فى فلوريدا ، ومقاصف اللبى ، والثياب الرياضية الخفيفة ، ومحال بيع المياه الغازية اشياء يتقبلها الاهالى كبعض من الحياة المعتادة فى مانىلا . ويشيع فى الفلبين اليوم شعور بالود نحو امريكا . ويربط الشعبين اواصر الالة والصراحة التى لا وجود لها مع الأسف لى المستعمرات السابقة بقارة آسيا ( ولعلنا نستثنى من ذلك الصداقة القائمة بين الهند وانجلترا ) . وكانت امريكا الدولة الغربية الوحيدة التى حكمت بلداً آسيوياً يقل عنها فى المساحة . وفضلاً عن ذلك فقد وعدت امريكا الفلبين ان تمنحها الاستقلال ، وبرت بوعدها أخيراً ، هذا فى حين ان الحرية لم تنتزعها بلاد آسيا الاخرى لنفسها من الغرب الا بعد الوان من الضغط متفاوت بين المقاومة السلبية الى سفك الدماء . وقد تفسر

كل هذه الحقائق العلاقات الطيبة التي تربط بين الشعبين الأمريكي والفلبيني .

والفلبين ، من الوجهة الثقافية خليط من العناصر الوطنية والاستعمارية . وينقسم الرقص والدراما فيها الى اربعة انماط : النمط الاسباني ، والتراث الفلبيني ، والايجوروت Igorot — أى النمط التاريخي القديم ، ثم الاسلامي . وتوجد هذه الانماط على الترتيب في المدن الكبيرة ، وفي القرى الرئيسية ، وفي الشمال الجبلي ، واخيرا في الجزر الجنوبية البديعة الخلابة .

والرقصات ذات الطابع الاسباني هي اقل هذه الانماط الأربعة امتناعا للزائر الاجنبي الذي يعرف أوروبا وأمريكا . ويشهد الانسان في أية صالة رقص في مانيلا الفلبينيين يرقصون الرومبا والتانجو والمambo ورقصات paso dobles ( رقصات أحادية الخطوة ) بمصاحبة الجيتار الكهربائي او البانجو ، مع الكونتراباص الذي يعزف كالطبلية . ويلعب الموسيقيون على هذه الآلات ببراعة فائقة . واذا شهد الانسان اثنين من مواطني الفلبين يرقصان في حلقة رقص بنيويورك ، فقد يخطئ في شخصيتهما ويظنهما من الراقصين المحترفين المشتركين في العرض . وهذا ما يوضح تلك القدرة التي يتمتع بها الاسيوي في فنون الرقص ، وهي في الحالة التي نحن بصددتها قدرة غريبة الطراز . والرقص الشعبي المحلي في معظم مناطق الفلبين رقص اسباني — اسبا وحركة — فمنه رقصات بولكا بال Polkabal ، ومانانجويت Mananguete ، وسورتيدو Surtido ، ولوس بيلس دي آير Los Bails de Ayer .

ففي « لاجونا » على سبيل المثال ، نجد أن رقصة « باندانجو مالاغينا » Pandango Malaguena نسخة جميلة من قالبها الأصلي « فاندانجو » من « ملجا » Fandango of Malaga وفي هذه الرقصة تلبس النساء الثياب الاسبانية حسب الزي القديم ولها اكمام متفتحة وياقة واسعة تطوق الكتفين . أما الرجال فأنهم يلبسون قميص « بلرونج تاجالوج » Barong Tagalog المصنوع من الياف شجر الأناناس الشفافة ، وبه كشكشة وأهداب تنحدر على صدر القميص ، وتحيط بالاكمام . ويتنمل الرجال والنساء أخفافا منزلية مريحة . ويجتمع الرجال والنساء أزواجا يشكلون مربعا ، وبين تصفيق الاصدقاء والقبيلات التي يرسلونها اليهم في الهواء ، يشبون خارج وداخل أربع تشكيلات مربعة منتظمة ومتماثلة .

وثمة رقصة اخرى تسمى « سوبلي » Subli من مقاطعة

باتانجاس ، يرقص فيها الراقصون مثنى مثنى ومعهم مناديل هندية bandanas وقبعات بنمية ، ويركع النسوة بعض الوقت ، ويطرقن اصابعهن فى الهواء فى حين يرقص رفاقهن حولهن ، و يرقصن أحيانا والقبعات فوق رؤوسهن ، وأحيانا أخرى يتناول رفاقهن قبعاتهن ، ويلعبون بها فى حركات متقاطعة وفوقية وتحتية ،حتى يصبح من الضرورى أن يتخلصوا من تشابك أيديهم وأذرعهم وقبعاتهم ، وتكرر هذه الحركات نفسها بمناديل هندية عريضة ، فيما يشبه رقصة المنديل فى سومطرة .

وفى جزيرتى تشييو وإلويلو ، حيث تعيش بعض الأسر الفلبينية المحافظة فى مظاهر الأبهة الأرستقراطية الإسبانية العتيقة البالية ، تقام من وقت الى آخر حفلات رقص رسمية ، يشترك فيها سيدات يرتدين تنورات كالتواقيس ، منتفخة ومبطنة بالأسلاك ، ومعهن مراققوهن فى سترات السهرة الرسمية ، وبتزيين الجميع بالجواهر المائليسة الموروثة المثبتة فى تيجان الرأس الماسية أو الأزرار اللؤلؤية ، ويؤدون الرقصة الافتتاحية وهى « كوادريلى » (رقصة رباعية) فخمة تسمى « ريجادون دونور » Rigadon d'Honor والرقصة الرئيسية فى مثل هذه الحفلة ، والتي يتكرر اداؤها أكثر من غيرها ، هى رقصة «ماريا كلارا» Maria Clara التى توصف عادة برقصة غرفة الاستقبال ، وكانت ذات شعبية كبيرة فى أواخر عهد الحكم الأسباني حتى أصبحت أشبه برقصة وطنية ، وعلى الرغم من أفولها بعض الشيء ، فانها لم تزل تشاهد فى بيوت الأسر العريقة فى القرى الكبيرة ، وعلى خشبة المسرح كلما عرضت مسرحيات تاريخية . ولرقصة ماريا كلارا زى مميز يتكون من قماش أزرق فاتح ، وبه أجزاء بيض منشأة ، وأكمام طويلة مكشكشة ، وياقات واسعة ، ومراوح للسيدات ، وسترات قطيفية ، وسراويل ضيقة لاصقة للرجال . وماريا كلارا رقصة « مينويت » minuet زاهرة بالانحناءات والتحيات والاحترامات ، وتصفيقات لطيفة بالأيدي فوق الرؤوس ، يتخللها من وقت لآخر بعض خطوات البولكا النشيطة .

وعلى العموم فان تأثير اسبانيا على الفلبين يبدو فى نظر الأجنبى امرا فانقا للعادة ، اذ يتجلى فى كل شيء : فى الرقصات ، وفى الحياة اليومية الجارية ، وسلوك الأفراد ، واللغة . وقد اتخذ الأهالى الدين تحولوا الى المسيحية أسماء مسيحية . ويقروا دليل التليفون فى مانيلا كما يقرأ دليل التليفون فى أحد ضواحي مدريد . ويطيب للأسبانيين الذين يعيشون فى الفلبين أن يذكروا أنه فى غضون الاستعمار الأسباني،

عندما كان القليل جدا من الناس يذهبون الى المدارس ، كان ثمة بعض المتعلمين من الأهالي ، يكتبون اللغة الإسبانية أحسن من أغلبية الأسبانيين أنفسهم . وعلى كل حال ، فإن كل الناس كانوا يذهبون الى المدارس خلال الحكم الأمريكي، إلا ان القدرة الكتابية هذه كانت وماتزال أمرا نادرا الوجود، فالكثير من الأهالي لا يزالون يتلقون تربية اسبانية خالصة ، بل ان من يتكلم منهم الانجليزية ، أو لغة تاجالوج ، أو إحدى اللهجات الإقليمية ، يتخلل حديثه ألفاظ وعبارات إسبانية . وتنظم الحكومة أحيانا برامج راقصة ، احتفاء ببعض الشخصيات الأمريكية الكبيرة الزائرة ، وتسمى هذه الحفلات دواما « فييستا فيليبينا » Fiesta Filipina . وإذا اراد الإنسان ان يشهد رقصة شعبية ، حتى في المناطق النائية ، كان عليه ان يستفهم عن « كاناو » canao ( من كلمة إسبانية معناها الفناء ) أي احتفال راقص .

وعلى الرغم من هذا الطابع الإسباني ، فإنه توجد رقصة واحدة على الأقل من الرقصات الإسبانية تتضمن لمحة من الاحتجاج على المستعمرين، وتسمى بالو بالو Palo-Palo ، وتؤدي بمصاحبة آلة كمان واحدة ، فيظهر صف من الجنود الأسبان ، وعلى رؤوسهم قبعات حربية عالية متينة وأوشحة زرق وأحذية ، يقاتلون بعض الأهالي الحفاة الأقدام ، الذين لا تكتسو أجسادهم إلا ثياب قليلة ، ويلفون حول رؤوسهم مناديل هندية حمراء فاتحة وبرقالية . أما الجنود فانهم مسلحون بالسيوف ، وأما الأهالي ففي أيديهم عصي خشبية مزينة بزخارف جميلة . ويتحرك الجانبان بخطوات عالية شبيهة بالحجلات والوثبات . ومن حين لآخر يتقارعون بالأسلحة في تشكيلات منمقة الأسلوب على صورة معركة وهمية لا يتغلب فيها فريق على آخر ، كما يبدو من الرقص .

والرقصتان الوحيدتان اللتان شهدتهما ، وكانتا على ما يبدو شائعتين في الفلبين قبل الاستعمار الإسباني ، فهما من متخلفات الرقص الفلبيني الشعبي ، هما رقصة الشموع « بينوسان » Binusan candle dance ورقصة « تينكلنج » Tinikling المشهورة . لفنى الأولى يؤدي الراقص مجموعة من الحركات الصعبة البارة ، ومعه شموع موقدة موضوعة في أقداح زجاجية ، يصاحبه جيتار يعزف عزفا ارتجاليا ( الحانا إسبانية ) وجمهور من النظارة يصفقون له إعجابا ( ويسرز من الإيقاع الدقة الأولى والثانية في حين تمر الدقتان الثالثة والرابعة ساكنتين ) ، ويوازن الراقص ( أو الراقصة ) الشموع فوق رأسه ، ويتدرج على الأرض دون أن يفقد وحدة من الوحدات الإيقاعية ، أوتقع

منه شمعاً ، ويلأى يديه وذراعيه وهو لم يزل ممسكاً بالشعوع ، ويلأى ، ويلف بجسمه ، ويدور بسرعة متزايدة .

أما « تنيكلنج » فانها رقصة من رقصات النخيل والمهارات . وهى شائعة جداً حتى لتعتبر ملهى شبه قومية ، وفيها يصنع أربعة أشخاص صليباً من أربعة أعواد طوال من الفاب ، وبالتدرج ، وعلى نسق الميزان الموسيقى البسيط ٤/٤ ، يضمنون الأعواد بعضها الى بعض ، ثم يفصلونها بانتظام . وفى مركز الصليب ، يظهر مربع صغير مفتوح مع كل دقة نالتة فى الإيقاع . وتكون الرقصة من حجل على قدم واحدة داخل وخارج المربع دون أن تطبق الأعواد على الراقص الذى يؤدي دورات وحركات متنوعة . فإذا خالف الراقص وحدة من الوحدات الإيقاعية ، أطبق الصليب الأوسط على عرقوبه وقرصه ، وإذا أخطأ فى أداء الحركة فانه سوف يكبو على أحد الأعواد ويسقط . والراقص الخبير المدرب يؤدي هذه الرقصة بصورة تجعلها تبدو سهلة ميسورة . على انه اذا حدثتك نفيسك برقصها ، فسوف يملكك الأعياء بعد أن تؤدي بضع وثبسات ، وسوف تكون سعيد الحظ اذا أنهيت الرقصة ، ولم تعرج فى الصباح التالى . ولا يعرف أحد تماماً مصدر هذه الرقصة ( ويجدها الإنسان فى عدة أماكن من آسيا ) ، على أن بعض الثقافات فى الفلبين يفسرها بأنها محاكاة لحركات عصفور الأزرق الصغير الشره الذى يرمى خلسة شراك الأزرق التى ينصبها المزارعون كلما اقترب زمن الحصاد . وكل من رقصتى المنديل وتنيكلنج ممتنع على الأخص أن يؤديه بنفسه أكثر مما هو ممتنع أن يشهده ، مثله فى ذلك مثل الرقص الرباعى . وتتطلب الرقصتان أساساً مهارات رياضية أكثر منها فنية .

وقد بدأت حركة فنية جديدة ، أوجت بقسدر كبير منها « ليونور أورويسا جوكينجكو Leonor Orosa-Gojingco » ، وهى راقصة باليه مدربة ، والهدف من هذه الحركة التوحيد بين عناصر الرقص الفولكلورى التى تنتمى الى الفلبين الأصلية ( خلاف مناطق ايجوروت والمناطق الاسلاميه ) وتكوين مدرسة رقص وطنية منها . ومن الرقصات التى ابتدعتها ، رقصة تنيكلنج ، أضافت اليها خيطاً قصصياً يكسبها استمراراً وتنوعاً ، وأبدعت رقصات أخرى استخدمت فيها الوسائل الفنية (التكنيكية) الغربية ، وطبقتهما على بعض المواقف والتقصص الفلبينية . على أن الرقص ، حتى فى هذه التنظيمات السائفة ، ليس أحسن الأشياء التى تتميز بها الفلبين . ففي مانيلا ، بعض التدوق لفن الباليه ، كما اتضح

خلال الجولة الموقفة التي قامت بها دانيلوف<sup>(١)</sup> ، وسلافنسكا<sup>(٢)</sup> ، وفرانكلين<sup>(٣)</sup> . على أنه إذا كان مقدرا للرقص أن ينهض في عصر الوطنية المتيقظة التي تحفز آميا كلها ، ومهما الفلبين ، فليس من شك في أن نمطه الجديد يتمشى مع الخطوط التي يتبعها المحدثون أمثال مس جوكينجكو . على أنك لو شئت أن تشهد رقصا في الوقت الحاضر ، وأبدت رغبتك في ذلك ، فأنك سوف توجه إلى قاعة Winter Garden Room ( الحديقة الشتوية ) في فندق مانيتا .

ويمارس الإيجوروت Igorots الرقص كجزء من حياتهم القبلية - وهم السكان الأصليون الذين لم يزالوا يعيشون في الجبال شمال جزيرة « لوزون » . ويدور معظم هذا الرقص في مناسبات الزفاف ، والاعلام على بعض الناس بالالقاء القبلي ، ويجرى قبل القتال أو جمع الرؤوس الآدمية<sup>(٤)</sup> ، وعند الوفاة أو الدفن ، وفي موسم الحصاد والزرع . وهناك أيضا رقص يسميه هؤلاء الأهل « ابتهاج عام » ، ويدور كلما قدم زائر أو موظف خنزيرا لأهل القرية ، فيحتفل الجميع بهذه المناسبة . ولما كانت المشروبات الروحية تتداول بحرية في هذه الناحية من العالم ، فإن الناس يرقصون عندما يشربون بضع زجاجات من شراب الروم الذي يصنع محليا . ويسمى مثل هذا الحفل أيضا « ابتهاج عام » .

وقد ندر جمع الرؤوس البشرية منذ حلول الأمريكان - اللهم الا خلال فترة قصيرة في عهد الاحتلال الياباني . ويستخدم الإيجوروت اليوم في رقصاتهم التي يزاولونها في هذه المناسبات جوز شجر السرخس الذي يقوم مقام الرأس البشرية . وثمة قبيلة تسمى « ايفوجاوس » تستخدم رأسا خاصة مصنوعة من الخشب المنحوت . وتجري رقصة جمع

- 
- (١) دانيلوف Danilova - راقصة روسية ، ولدت عام ١٩٠٤ - انضمت الى فرقة ديباجيليف ( ١٩٢٤ ) وأصبحت بالليرينا الفرقة ( ١٩٢٧ ) ، ثم انضمت الى فرقة دوبازيل ( ١٩٢٨ ) ، وكونت فرقة خاصة بها ( ١٩٥٣ ) .
- (٢) سلافنسكا Slavenska - راقصة يوغوسلافية - أصبحت بالليرينا فرقة مونت كارلو للباليه الروسى فى أمريكا ١٩٢٨ - ١٩٤٢ - كونت فرقة خاصة بها قامت بجولة فى أنحاء أمريكا - مثلت فى بعض الأفلام السينمائية .
- (٣) فرانكلين Franklin - ولد ببلندن ١٩١٤ - انضم الى فرقة ماركوكا - دولين ( ١٩٣٥ ) ثم فرقة مونت كارلو للباليه الروسى ( ١٩٣٨ ) راقصا أول - وأصبح أستاذًا للرقص منذ عام ١٩٤٤ .

( للتوحيه )

(٤) تقليد كان شائعا عند الشعوب الملاوية بصفة خاصة ، من شأنه طع رؤوس الأعداء وحفظها .

( للتوحيه )



الرؤوس اليوم كلما مات انسان ميتة عنيفة ، اثر سقطة أو حادث ما ، أو صاعقة ، وتنبع هذه الرقصة حوافز الناس في هذه المناسبات . ويعتبر الرقص عندهم أيضا نوعا من الطب ، فاذا أخفقت كل العقاقير ، فإن الرقص حقيق دائما بأن يشفى العليل ويهدي الأوجاع .

والرقص كله في منطقة تل « لزون » Lazon متشابه النمط ، وله  
أنا نجد ألح الرقصات وأكثرها حيوية في منطقة كالينجا . وفي هذه  
الأنحاء يرقص الرجال والنساء في وقت واحد ، ويتحركون دواما في  
دائرة وفي اتجاه حركة عقرب الساعة ، ويواجهون الرقص نحو مركز  
الدائرة . وتتكون المصاحبة من أغان ودفوف الجونج التي تتكون من  
أسطوانات برونزية مستديرة ، تسمى الكبيرة منها « الذكر » والصغيرة  
« الأنثى » ، وتحتوي بعض الأسطوانات القديمة على كمية من الذهب  
والفضة مخلوطة بمعدن الأسطوانة لتقوية الصوت . وتختلف الرقصات  
بعضها عن البعض في إيقاعاتها أكثر مما تختلف في إيماءاتها . وعند  
الرقص ، تنبسط الذراعان أحيانا جانبا كجناحي الطائرة ، وتضرب اليدان  
الهواء برفق . وقلما يرفع النساء أقدامهن ، ولكنهن يبتئن أصابع الأقدام  
على الأرض ، ويلوين أجسادهن على طول الدائرة . ويجعل الرجال  
كثيرا ، ويلطمون الأرض أحيانا بأقدامهم لطما شديدا يصدر عنه صوت  
قوي يؤكد إيقاع الحركة . وينثر الرجال والنساء الهواء بأيديهم بحركات  
منتظمة أمامية وخلفية ، ويضعون أحيانا أكفهم المبسوطة قريبة من أردافهم،  
وأحيانا أخرى يحكون ظهر أصيهم السبابة بأردافهم كما لو كانوا يطعنون  
الأرض خلفهم . ويضيف الراقصون أنفسهم ضربا من القرع الى خفقات  
دفوف الجونج ، فيتنفسون وهم يرقصون تنفسا ثقيل ، ويتنهدون ،  
ويلبثون ، وينهجون ، وتعمل كل هذه المؤثرات الصوتية عمل الطلبة .  
أما رقصة « الثار » فانها تدرك ذروتها عندما يصدر الراقصون من فيهم  
هسهسة متصلة : « هشى ، هشى ، هشى ، هشى » ، معناها ، على ما قيل لى : « هدوء ،  
فقد انتصرنا ، وانتقمنا » .

ومع أن نفوذ الاسبان على الياجوروت كان ضعيفا أو معلوما ( إذ كان هؤلاء على ما يبدو شراس الطباع لا يمكن تحويلهم الى المسيحية ) ، الا أن الأمريكان واليابانيين استطاعوا التأثير فيهم . ومن الرقصات التي تمارس في بلدة « بونتوك » حاضرة « الاقليم الجبلي » ، رقصة تؤدي في دائرة يقف الرجال في مركزها ، ويحوم النساء حولهم في دائرة أخرى ، ويصاحب الرقص أغنية تعدد ألوان الضيم والأذى الذي لحقه اليابانيون بأفراد الشعب . بيد أن الرقصة نفسها ليست ذات منظر يستهوي الأبصار ، وإنما هي عبارة عن مجموعة من الحركات المتلاحقة التي تتمشى مع الإيقاع الموسيقي . وثمة رقصة أخرى من رقصات « بونتوك » تسمى

« بونتوك بوجي » Bontoc Bogé مقتبسة بصورة مذهلة من رقصة « بونتوك ووجي » Boogie Woogie ، يرقص فيها الرجال في قبالة النساء مباشرة - وهذه بدعة حديثة في هذا الجزء من العالم - وتشابك أيدي الرجال والنساء من حين الى حين ، وتدور المرأة حول نفسها تحت ذراعي الرجل ، ويسير الاثنان الهوينا ، في الفينة بعد الفينة ، جنباً الى جنب ، بضع خطوات - وفي النهاية يتصافح الأزواج بالأيدي - وفي معظم الرقصات ، يرقص الناس وهم شبه عرايا ، لا يغطي أبدان الرجال الا منزر قصير وقبعة على شكل السلة وفيها ريش من طائر « أبو قرن » ، أما النساء فيلبسن نقية قصيرة و « بلوزة » - ويحسלו لبعض الرجال اليوم أن يرقصوا ومعهم أشياء تذكارية من التي كانت تستعمل في الحرب العالمية الثانية : كالقميص الكاكي أو خوذة الجنود في جيش الولايات المتحدة الأمريكية - وأحسن الراقصين على ما يبدو ، هم قدامى جنود الأمن ( الكونستبلات ) أو الجنود غير النظاميين - وقد استمروا يزاولون الرقص بفضل ما كانوا يقدمون من عروض للأمريكان بعد عودتهم لاحتلال الفلبين .

وانا لنجد أهم ضروب الرقص في الفلبين ، من الوجهتين الفنية والبصرية ، بين المسلمين « الموروس » Moros ( وهذه اللفظة مشتقة من كلمة « مراكشي » Moor التي أدخلها الاسبان ) في الجنوب . وهذه ظاهرة غريبة ، لأن الرقص قد اندثر في العالم العربي ، في آسيا وغيرها ، في شمال الهند مثلاً حيث اتسعت رقعة الاسلام كثيراً ، وتشهد اندونيسيا عن ذلك بطبيعة الحال - ومع ذلك فإن التيارات الثقافية التحتية الرئيسية للديانة الهندوسية في اندونيسيا تفسر تفوق الرقص فيها - وربما كانت العلة في ذلك قرب اندونيسيا من جنوب الفلبين ، وانتشار ثقافتها في هذا الجزء (وغة هجرة واسعة يقوم بها الاندونيسيون من جزيرة سيليبس الى البقاع الأغني منها في جزيرة مينداناو ) ، أو ربما كانت العلة أن الفلبين جزء من هذا الطرف القصي من العالم الاسلامي . ومن الطبيعي أن بعد هذه الجزر يجعل الدين فيها واحياً مترخياً ، فلم يقابل الرقص فيها بمثل ما قوبل به في البلاد الأخرى المتدينة من نفور وتشدد . ولا ريب أن رحلة يقوم بها الانسان خلال البقاع الاسلامية في جزر الفلبين من أمتع التجارب المسرحية التي يبلوها المسافرين التي ينشد الرقص . وتمتلك هذه المساحات الاسلامية من كميات وآلوان الرقص أكثر مما تمتلكه باقي مساحات جزر الفلبين كلها .

ففي قلب جزيرة مينداناو بلدة « دانسالان » الصغيرة ، حاضرة مقاطعة « لانو » ، وهي من أجمل المحاط الجبلية في العالم . وللوصول إليها ، يصعد الانسان في الطريق الممتد من الساحل ، فيبلغها بعد بضع ساعات ،

ويجدها مستقرة في واد أخضر تحف به رواب خضر وارفة الظلال ، وإلى جوارها بحيرة واسعة ، زرقاء ناصعة ويجد نفسه في عالم منقطع تماما عن باقي أجزاء الفلبين . فللأهالي بشرة داكنة وهيئة أبعد ما تكون عن هيئة الأوروبيين . أما ملابسهم فهي أفتح لونا ، وتربط الرأس المزينة عادة بزهرة دقلى تشد في عقدة غريبة خلف الرأس ، ونقبات النساء « السارونج » ترتفع حتى آباطهم حيث تشبك بضم المرفق إلى الضلوع . ومن مفاخر الأهالي الخاصة في هذه الناحية كرم الضيافة ، والموسيقى ، والرقص .

ولعل « دانسالان » المكان الوحيد في العالم الذي يسعد فيه الإنسان إذا نزل به ضيفا رسميا ، فترسم له السلطات المحلية ما سوف يعمل به ويراه . ومن الأوفى للإنسان ، لكي يشهد أحسن ما يمكن أن تعرضه البلدة في أقصر فترة ، أن يتفق مع المكتب السياحي الحكومي في مانيل أن يخطر المكتب ببلدة دانسالان بموعد وصوله ، وأن تعد له البلدة شيئا من الموسيقى والرقص . ولا يفد إلى البلدة الكثير من الزوار ، ومن ثم فإن قلوب زائر أجنبي حدث تهتم له كثيرا . وقد وصلت إلى هذه البلدة ذات يوم مع زوجتي ، وكنت قد طلبت إلى أحد الأصدقاء ، وهو ضابط صغير في الجيش يعرف عمدة دانسالان معرفة بسيطة ، أن يبعث إليه برقية ينبئه فيها أننا مسافران إلى مكان آخر ، ولكننا نهتم بالرقص ، وليس لدينا سوى بضع ساعات قليلة نضيها في البلدة ، وفي أملنا أن ينظم لنا شيئا من الرقص . وكان هذا الطلب شخصيا ، غير رسمي ، ولم يكن ثمة احتمال للخطأ في شخصيتنا ، واعتبارنا أكثر من سائحين يهتمان بالرقص .

وبينا نحن نخترق طرقات البلدة ، رأينا مكتب العملة والدار التي كان الراقصون ينتظرون فيها ( والداران على الطريق الرئيسي ) مزينتين بلافتات كتب عليها « مرحبا بالسيد والسيدة باورز » وفي الحال أحاط بعربتنا حشود من القرويين الفضوليين . وارتفعت في الجو أصوات الموسيقى . وحيانا الناس بحرارة ، وقالوا لنا « هل أكلتم ؟ هل أنتم باقون الليلة معنا ؟ » ومضوا بنا أخيرا إلى الدار ، فوجدنا بها أربع فتيات ، وقد ذررن على وجوههن قليلا من « البودرة » الخفيفة ، وفي شعورهن بعض الأزارار ، وجلسن أمام صف طويل من « الأجونج » agongs وهي علب من النحاس الأصفر تعلو كلا منها كرة صغيرة . وراح الفتيات يقرعن على الأجونجات بعضى مزينة بورق مفضن . وتسمى هذه الآلة في مجموعها « كولنجتان » Kulingtan ، وهي بالنسبة إلى مسلمي مينداناو ، على ما يبدو لي ، كآلة « يوكيليلي » Ukelele بالنسبة إلى أهالي جزيرة هاواي . وتلعب كل فتاة على اثنتين فقط من الأجونجات ، وتؤدي كل منهن إيقاعا مختلفا عن الإيقاعات التي تؤديها

غيرها ، ومن ثم يترقرق في الجو لمن متقطع يعلو ويهبط في دقة كبيرة .  
وجلس بالقرب منهن صبيان وسيمان من صبية البلدة ، وفي أيديهما دفان  
من دفوف « الجونج » يقرعان عليهما بمطارق صغيرة . وجلس على الأرض  
فتاة أخرى تدق على صنجة زين مقبضها بالأزهار ، وبجوارها رجل يقرع  
طبلية على شكل قذح . وكانت الفرقة الموسيقية تطلق ومضات من الإيقاعات  
التفيرة والألحان المجزأة المرتجفة .

وسألني أحد أعيان البلدة ، وكان جالسا على كرسي بجانبى ما اذا  
كنت أجد الموسيقى « رومانسية » . وكنت مستمتعا بكل ما حوّل ، فلم  
أكن أفكر في الرومانسية ، ومع ذلك أجبتة بنعم . وأضاف الرجل قائلا  
ان مسلمي هذه المنطقة يتبادلون الحب وهم يعزفون هذه الموسيقى ، واستمر  
في شرحه قائلا انه لا يصرح عادة الا لغير المتزوجين بالعزف على آلة  
كولينجتان ، فمن المحتمل أن يقع كل انسان في شرك الحب ، وتقع  
بالتالى حوادث طلاق . وذكر ، ليبرهن على قوة تأثير هذه الموسيقى ، انه  
قد حدث في الاسبوع الماضى أن طعن فتى غريمه الذى كان يعزف على  
الجونج الكبيرة ، بينما كانت محبوبته تلعب على الكولينجتان . وهنا  
انتهت الموسيقى .

ووضع كرسي أمامنا والى جواره مبصرة طويلة فضية عليها نقوش  
بارزة ، ثم جلس رجل في حوالى الخمسين من عمره ، يرتدى « سارونج »  
من نسيج صوفى مخطط فوق سراويله الفضفاضة ، وقميصا أبيض بياقة  
وأكام زرق ، وباقة من أزهار صفير مطرزة على جيب الصدر ، وقبعة  
( كاب ) قطيفة بلون التبيذ . وعلمت أن اسمه « ماكابانجكيت » ومعناه  
« هادم الدنيا » ، الشيء الذى يتوافق مع شهرته كمغن وراقص عظيم .

وبدا الرجل يندندن بصوت حلقى خفيض ، وكلما ارتفع اللحن ، اهتز  
راسه وتمددت عضلات رقبته ، وخرج صوته كالهديل العذب الذى تترنم  
به ياماتان . ثم غنى وقال : « زائرانا جديران بالحفاوة والمديح » . وأسهب  
في هذا المعنى بعض الوقت . وعاد اللحن يخلق ثانية في الهواء ، وينسج  
سلما عجيبا من الفواصل وكسور الأنغام الصغيرة مما لم يسبق لى سماع  
مثله في آسيا كلها . وكان المغنى يقف من حين الى حين على إحدى الأنغام  
فيرعشها ، ويزغردها ، وكأنه يؤكد نوع النغمة في آذاننا . ثم يتغنى  
فيقول : « أمامى الزوجان المحبوبان اللذان قدما إلينا من الولايات المتحدة » .  
ثم دق مروحة برقة على المبصرة ، فانفتحت المروحة التى يبلغ طولها أربع  
عشرة بوصة ، وتتكون من عشرات العيدان من أغصان الصنوبر المثبتة  
جنباً الى جنب ، يغطيها ورق أزرق رسم عليه طيور بيض . وأمسك  
بالمروحة فوق ذقنه ، وطلق يحركها في دائرة واسعة أمام وجهه ( وهذه  
حركة تفصح عن « الرشاقة » كما أوضح لى العملة ) . ثم التقط بيده

الأخرى قطعة رفيعة من القاب ، وراح يلق بها على البصقة مع ابتلاع الغناء ، ويقول : « تبدو لنا صورة أمريكا منعكسة في المرآة ، وتعلمنا العدالة والديمقراطية ، وهي أعظم بلد على وجه الأرض ، وكل انسان يعلم ذلك ... والعملة مضيف زائرنا . وقد لا تتكرر زيارتهما ، ولكننا مع ذلك نستمتع اليوم من أجلهما ... » . وكانت المروحة ، تتحرك دواما في أثناء الغناء ، فيما يشبه الرقصة الذاتية باليد الواحدة ، فتلف في الهواء وتدور حول أصابعه ، وتميل حول الأرض ، وينهض المغنى في بعض الأحيان خارج مقعده ، ويتتبع تقوسات مروحة الشبيهة بانحناءات البجعة ، وتعلو الحمرة اللامعة وجهه من اثر التوتر الذي تسببه عبارة لحية طويلة . وفي أثناء توقفه القصير ، يبصق في البصقة . ثم يعاود الغناء ويقول : « كم أنا سعيد لأنني أغنى ، فلو كتبت هذه الأغنية في صدى ، فسوف ينفجر » . ويسهب في ترديد هذه الكلمات . وبدأ يلق قفمه العارية على الأرض ، اذ انتظم الايقاع واستقر . وكلما مال رأسه ، ارتجف اللحن . وعاد يقول : « لقد جاء من السماء كالأطيار اللامعة ( الحقيقة أننا وصلنا في عربة ) في هذا البلد الذي نحبه أكثر من غيره . وكم نود أن يحيا بلدنا الجميل الذي تحيا النفوس بجوه المنعش ... لقد اشتدت قسوانا بزيارة السيد والسيدة باورز . أما العملة فهو جدير بمنصبه » وانفجر الناس ضاحكين وصاحوا مستحسنين حين بدأ يذكر بعض الحاضرين بأسمائهم .

وهنا تناول المغنى مروحة أخرى مزينة بصور الأزهار ، وشرع يحرك المروحتين كليتهما ويقول : « لا يعلو على عمدتنا أحد . وهو ينتمى بأواصر الدم والنسب لجميع أعيان اقليم « لانو » ... ومع ذلك فهو لا يصنع شيئا الا بالتعاون مع الجميع ... » . وتحركت المروحتان معا بحركة متماثلة ، تصوران الجبل المقوس ، وسطح البحيرة المستوى ، وفرفرتا في الهواء كصفورين طائرين . ثم ابتدأت الرقصات الغنائية المنظمة ، فغنى أحد الشبان قليلا ، واسمه « ماماساراناو » ، أى « رجل لانو » . وتحكى أغنية له قصة رجل أحب فتاة حبا شديدا حتى لم يعد يعرف ماذا يصنع . وأغنية أخرى جريئة ، تتحدث عن « بانتوجان » Bantogan بطل « لانو » المحارب الذى كان يغنى ويرقص بمروحتين « كما يفعل المغنى » قبل أن يمضى الى حومة الوغى ، وتقول الأغنية : « لقد حارب فى كل مكان فى الجزيرة كلها ، وكان له حبيبة فى كل مدينة » . وكان المغنى يختلس النظر خلال ثغرات المروحتين ، ويحيط وجهه بهما ، ثم ينهض ليمثل بالرقص عملا بطوليا ، وينثر المروحتين نثرا وثيبدا ، فتفتحنان الى الأمام ، ثم يسكنهما أمامه ميسوطتين على اتساعهما قبالة النظارة ، ثم يخفضهما نحو قدميه . وكان المشاهدون المقتنون بالعرض ، يصيحون خلال الأجزاء الرائعة قائلين : « هيا ، اشتد ... » أو « لا تنته الآن » .

وبعد هذا ظهرت إحدى فتيات البلدة الراقصات ، وتشتمل بنقبة بيضاء وذهبية ، وصدره « بلوزة » شفافة من الياف الأناناس ، وشعرها مجموع في عقدة الى جانب رأسها . وجسمها مكسو كله بحلى من عملات ذهبية - فمنها أساور ، وقلادة ، وأزرار في الصدر ، وأقراط ، و « بروش » مثبت على إحدى كتفيها . وغنت الفتاة ورقصت وهي واقفة وحدها (فليس ثمة فاصل يفرق بين فنى الرقص والغناء ) . ولا يرقص شخصان معا في وقت واحد ، وكذا لا يرقص الرجال مع النساء أبدا . وقفت الفتاة ممسكة بمرحيتها ، ثم تمشت وأردافها تتأرجح في ارتخاء وتهدل بصورة أدخلت البهجة في النفوس . وعندما غنت ، قرنت غناها بالأيامات ، وقالت : « اننا سعيون لأن زائرنا الكريمين قد أتيا إلينا من بلاد بعيدة » ( ولم يكن في مقدورها أن تنطق كلمة « أمريكا » ، وقد اعتذرت لى العمدة عن ذلك ) ، وختمت غناها ورقصها قائلة : « من ذا الذى لا يوافق على أن سماع الأغنية الجميلة شيء رائع - رومانسى ؟ » واشتد بها الحياء حتى لم يعد في طوقها أن تواصل الرقص ، واستنتجت من ذلك أن باقى برنامجها يتضمن أمورا شخصية يشتد فيها الاغراء .

وعندما انتهى العرض ، اصطحبنا العمدة الى سيارتنا وقال : « هل أعجبتك ألتنا الموسيقية كولنجتان ؟ وهل أحببت رقصنا ؟ » وجهت أن أصف له مدى تأثرى بجمال ونضارة التعاون بين الغناء والرقص ، وروعة الارتجال وبراعته . وابتسم العمدة وقال : « يظن بعض اخواننا المسيحيين أن ما نعمله شيء مزعج لا أخلاقي ، ولكننا مع ذلك نعشق فنونا » وأشار بيده الى جموع الناس التي كانت ولا ريب تمثل في تلك اللحظة كل أهالي بلدة « دانسالا » الذين احتشدوا ينصتون الى الموسيقى ويشاهدون الرقص ، وقال : « أنظر الى هؤلاء الناس ، انهم ما ان يسمعوا صوتا حتى يتقاطروا الى مصدره من كل صوب وحلب » .

وركبنا العربة ، واذا بسحنته تتخذ سمة جدية ، كما لو أن فكرة عارضة قد قرعت ذهنه ، وسألني : « ما قولك في هذه الحالة القاتمة التي تفشى العالم اليوم ؟ » . بيد أنى كنت واقعا تحت سحر الموسيقى والرقص ، لدرجة نسيت معها كل أمور السياسة ، ولم أفكر أبدا في أن الدنيا قد تنطوى على شيء يمكن أن يعكر جمال دانسالا . ومن ثم أشرنا اليهم بتحية الوداع .

ولعل جزر « سولو » Sulu تفوق دانسالا في جمال اقليمها وروعة رقصها . وتقع هذه الجزر في أقصى الأطراف الغربية والجنوبية لجزر الفلبين ، وهي الأخرى معقل من معاقل الثقافة الاسلامية . و « سولو » Sulu أرخبيل يتكون من المئات من جزر بحر الجنوب ، وفيها صنخور ، وشعب ، وشواطئ رملية لا يظهر بعضها الا في أوقات

الجزر . وتنوع سلع الجزر كثيرا ، من اللآلئ التى تشتهر بها فى العالم كله ، الى بيض السلحفاة الذى يصبه كرات « البنج بونج » ، وهى فى مذاقها كبيض البط الرمل ، وعش الصافير الذى يصنع منه الحساء الصيفى ، ويعتبر من أهم صادرات هذه الجزر .

وأكبر هذه الجزر ، جزيرة خولو Jolo وهى العاصمة ( وتنطق لفظة خولو بحرف الحلقى ، كما نى اللغة الإسبانية ، مع الضغط على المقطع الأخير ) . وتضارع هذه الجزيرة فى مظهرها الرومانسى وسحرها الفردوسى جزيرة بالى أو ماننيور ، ويسكنها عناصر متباينة من الناس بدرجة كبيرة ، فمنهم نور البحار الذين يعيشون فوق صفحة الماء فى قوارب صغيرة يربطونها الى أعمدة خشبية تبني فوقها معظم بيوت الجزيرة ، ومنهم قطاع طرق أشداء القلوب من سلاله « القراصنة الملاويين » الأصليين ، ثم الفتيان الراقصون ، ويسمون « سواسرا » Suwa Suwa وهم خصيان .

والرقص فى هذه الجزر على مستوى عال رائع ، وعلى الأخص فى جزيرة « خولو » وكذا فى « ستيانكى » فى أقصى الجنوب ، ولعل مرد ذلك الى أن هذه الجزيرة تنتمى بأكملها الى فئة من المومسات والشبان الذين تغرغوا للرقص . وهؤلاء الشبان خصيان ، ومعظمهم من أولاد المومسات ، ويشربون طوال الأجسام أكثر من المعتاد ، ويتهدل لهم على مر السنين . وكل من رآته من هؤلاء الشبان ، له شعر مجعد ، لا أدري أن كان بسبب خنوقته او نتيجة استخدامه مكواة الشعر . وهؤلاء الشبان أنثويون فى سلوكهم ، يزدريهم المجتمع المهذب المحترم ، ومع ذلك يدعوهم للرقص فى حفلات الزفاف والأعياد العائلية . ويستطيع الأجنبى أن يكلفهم بالرقص على شرفة الفندق الوحيد فى البلدة دون لوم أو حرج .

ويعمل فتية « سواسوا » الراقصون مع مومس أو فتاة راقصة ( قد تكون أما لواحد منهم ) . ويبدأ البرنامج الراقص عادة بأغنية « سانجبي » Sangbai ، وتتكون من عبارات موزونة ومقفاة ، الغرض منها تقديم الراقص الأول . وفى مدينة « خولو » التى تعتبر نفسها « دولية » تغنى « سانجبي » بأيقاع سريع وبلغات ثلاث : لهجة خولو المحلية ، وتاجالوج ( وهى اللغة المشتركة فى الفلبين ) ، والانجليزية . ومن أغنيات سانجبي التى سمعتها بالانجليزية ، واحدة تختلف عن غيرها فى الوزن والقافية ، وتعطى فكرة عن أوزان سانجبي ومعانيها ، فتقول :

حببتي ، أنت حببتي .  
سادتي ، لكم تحيتي  
هذه السيدة من خولو .

مليحة ، تستطيرون أن  
تقبلوها كل يوم أحد  
جذابة للغاية  
إذا لمستها ، أحبتك  
يا حبيبى ، أجب  
نعم أم لا ؟  
هل تحبها حقاً ، حبيبتي ؟

وفى هذه الأثناء يعرف الزيلوفون المصنوع من الغاب ، والبولا bula  
وهى آلة كمان ، محلية ، وتشبه فى عزفها آلة التشيلو الصغير ) ،  
ودفوف الجونج والطبول . ويرعش الراقص ( أو الراقصة ) أصابعه ،  
ويحرك رأسه بحركة انزلاقية حادة الى اليمين وإلى الشمال فوق عنقه ،  
ويطرق مفصلي المرفق ، ويخفق بجسمه الى أعلى وإلى أسفل فى وضعة  
ثابتة ، أو يمشى بنشاط وهمة حول دائرة .

وفى « خولو » أربع رقصات رئيسية ، ويقال لكل منها « جوجيت »  
Joget . ولا تتضمن العلاقة اللغوية بين هذه اللفظة وبين الرقص فى  
جنوب شرق آسيا أى نوع من التشابه الكوريجرافى (١) بين الرقصات .  
ولفظه « سوا سوا » تعنى الفناء ، ولكنها تنصرف أيضاً الى الرقص .  
وتستخدم أيضاً للدلالة على فرقة من المومسات أو المختئين . وتنصرف  
لفظة جوجيت أول كل شئ الى اثنين من الحسيان يرقصان معاً ، ويفنيان  
عادة وهما يرقصان .

و « كازى كازى جوجيت » Kasi Kasi Joget رقصة حب يسير  
فيها الفتية وراء بعضهم فى دائرة ، ويرفون أكفهم أمام وجوههم ، ويثنون  
ركبهم ، ويحركون أصابعهم الطويلة المقوسة بسرعة تشبه سرعة أجنحة  
الفراشة .

وجوجيت بولا بولا Joget Bula Bula رقصة رخاء ، وتؤدى بزواج من  
الصناعات الحشيبية castanets فى كل يد ، تطلق عندما يقرعهما  
الراقص ، بسرعة كبيرة ، أما الحركات ، فهى شبيهة برقصات جوجيت  
الأخرى .

أما جوجيت إيفان جانجى Joget Ivan Jangai وهى رقصة « العمر  
الطويل والسلام » فانها تؤدى بمخالب فضية خاصة ، تنقسم الى الحلق ،  
فتضخم حركة كل اصبع . وترمز هذه الأظفار الطويلة الى طول العمر

---

(١) أى الخاص بتصميم حركات الرقص .



لسبب ما ، ولا تختلف حركات وإيماءات الرقص عن غيرها من رقصات جوجيت •

ولعل أكثر رقصات جوجيت امتناعا للمشاهد ، وأكثرها شعبية على وجه التأكيد ، رقصة تسمى « مادالين مادالين » Ma Dalin Ma Dalin ، أو ماي دارلنج ماي دارلنج My Darling My Darling (حبيبتي، حبيبتي) وقد ابتدعت منذ حوالي عشرين عاما عندما كان الأمريكان في خولو. وليس ثمة مصاحبة موسيقية لهذه الرقصة ، ما خلا طرقة مستمرة تصدر من الصنادل المفتوحة عند العقبين ، والتي يلعب بها الفتية بمهارة بأصابع أقدامهم ، فيجعلونها تطرق على الأرض ، ويغنى الفتية بعضهم لبعض ، تبعا لهذا الدق الثابت المنتظم ، جملة شعرية قصيرة ، ويلوون أصابعهم بإيماءات دعائية أو جنسية • أما الكلمات ، فيصعب ترجمتها • ثمة جملة تقول : « كم أنت مليح ، حتى لاستطيع بصعوبة أن أعبر لك عن مقدار حبى » • وتقول جملة أخرى « يكاد العصفور فوق الشجرة أن يشبهك فى جمالك » • وجملة أخرى أشد اغراء تقول : « تعال معى الى جزيرة ، وسوف أمتعك فيها » • بيد أن هذه العبارات جميلة للغاية ، فى لغة خسولو ، ومفعمة بالتوريات • وتبدو حركات الأيدي مثل الأعيب الأيدى الباردة •

وهناك نمط من رقصة « مادالين مادالين جوجيت » تسمى « كنجنج كنجنج » ، وهى رقصة التخيش ، يؤديها اثنان من الراقصين ، يقلب أحدهم رأسه الى أعلى وأسفل ، وإلى اليمين واليسار ، ويلفها ، فى حين يخمسه الثانى بأصبعه الطويلة الطرف حتى ليكاد يصيب أنفه ، وهو مع ذلك يؤدى مع رفيقه نمطا لطيفا من الحركة • وما أن انقضت فترة قصيرة على قيام الفرق الراقصة فى خولو بعرض رقصة « مادالين مادالين » حتى شاعت هذه الرقصة ، وجن الناس بها ، وراح كل رجال الجزيرة يرقصونها وشيد أحد المقاولين قاعة رقص خاصة فى وسط البلدة وجعل الفتية يرقصون فيها ليلة بعد أخرى ، ويحف حولهم النسوة يتفرجن عليهم • ولم تحض فترة طويلة حتى انهار المبنى من شدة دق الصنادل على الأرض • ومن ذاك الحين عادت الرقصة حكرا للراقصين المحترفين •

وفى جزيرة خولو أيضا أنماط كثيرة من رقصات متنوعة صغيرة ، تمارس غالبا فى القرى مثل قرية بارانج Parang على الجانب الآخر من الجزيرة. وهذه الرقصات غير حرفية. وهناك رقصة واحدة بالحربة، يؤديها رجل يطن بحرفته سمكة وهمية • وكان بالجزيرة فى وقت ما رقص بالسيف ، بيد أن الراقصين كانوا يفضبون بسرعة فيقتل بعضهم بعضا كثيرا ، ومن ثم منع أداء هذه الرقصة • بل إن الملاكمة متنوعة فى المدارس لهذا السبب نفسه •

وبالجزيرة أيضا رقصات صغيرة يؤديها مغنون عميان ، ينشدون ويومنون ، وأغنياتهم جميلة ، ولكنها تبدو لآذاننا ناشزة بشكل غريب ، وهي مع ذلك عذبة وعاطفية ، وموضوعاتها ترتجل دائما غفو الحاطر . ويستقبل كل زائر دائما بالترحيب ، وتقدم آيات الحمد والشكر لله ( وينطق أهالي خولو اسم الله ، فيقولون : آووها ) ، ويستطيع الزائر بالطبع أن يطلب من المغنى أن يرتجل أغنية في أى موضوع يمن له . وقد طلبت مرة أغنية عن البحر ، فجات الكلمات تقسول : « البحر هادىء ، والأمواج لا تتحرك ، وأينما سرنا ، وجدنا البحر ساكنا » . ولكن فكرة طرأت في ذهن المغنى ، فاسترسل يقول : « وقد ينقلب قارب ، في بعض الأوقات ، رغم هدوء البحر ، وسكون الموج ، وكل هذا بئرادة الله . إما أعالي البحار فانها عميقة ، ورغم عمقها ، وتلبية لرغبة الأمريكان ، فانا مستعدون للتضحية بأرواحنا والايحار في أعالي البحار » . واستمر المغنى فى انشاده ، وأخيرا راح يقول ، بتأثير الإلهام أو الهوى : « اليس من الأوفق تصوير البحر ؟ فسوف تبدو فى الصورة غرابته واضحة لكل من يريد أن يعرف شيئا عنه » . وفى هذه الأثناء كان المغنى يؤدي إيماءات تصور حركة البحر ، وتبرز معانى بعض الكلمات ، أو يهز يده هزات واهنة ترمز الى فكرة أو تعبير عن ارتياكة .

ولا تبدو روعة الرقصات فى كلمات تصفها كما تبدو فى عيني مشاهديها أثناء عرضها . ورقصات جوجيت ، التى تصور تصورا خفيفا أفكارا بسيطة عابرة ، لا يناسبها كثيرا أى وصف تحليلي لها ، وحركاتها متنوعة بعض الشيء ، أما مرونة أصابع وأذرع راقصيتها فانها فائقة للعادة . وتتخذ الحركات أشكالا ذات زوايا وأركان ، حقيقة بأن تعتبر امتدادا جديدا وممتعا لمفهوم الحركة فى الرقص : من ذلك إيماءة تطويق الوجه باليدين ، والذراعان مبسوطتان عند مستوى الكتف ، والمرفقان والمصiman مثنيان بزوايا قائمة ، والأصابع مقوسة الى أعلى ، تصنع فيما بينها اطارا يحيط بالرأس . وتمثل البهجة الرئيسية التى تتسم بها هذه الرقصات فى ذلك الشعور العجيب الذى تثيره فى نفس المشاهد : الشعور بأنه يقضى وقته فى متعة وسرور دون أى ملل .

## الدراما

يسوء المتعلمين من اهل الفلبين افتقارهم الى تقاليد مسرحية ، وعدم وجود مسرح حرفي من الدرجة الأولى فى عاصمة بلادهم مانيلا . ومع ذلك فمن الصير أن يتصور الانسان بلدا فيه من هوة المسرح الأكفء المتحمسين لفنهم أكثر مما فى الفلبين . وليس صحيحا القول بأنه لا يوجد فى الفلبين

تقاليد مسرحية وطنية ، بيد أن ما يوجد بها من تقاليد تمتد جنوره الى عهد الاسبان . ففي عيد الفصح تمثل مسرحية الآلام في كل أنحاء الجزر ، في المدن وفي القرى ، وهذا العيد مناسبة سنوية هامة عند أهالي الفلبين . ويشهد مسرحية الآلام عدد كبير من الناس ، وفيهم أفراد أقل تدبنا ، وأكثر غراما باللهز . ففي الأسبوع المقدس ، تطلق دور السينما ، وسائر أماكن اللهو . بيد أن مسرحيات الآلام ، بخلاف مسرحيات الهند الدينية ، جامدة ، وشديدة التخصص لى موضوع ضيق ، الأمر الذى ليس من شأنه أن يخلق ممثلين كبارا أو مسرحا أوسع مجالا وأشد جاذبية . وتشكل هذه العروض ( أى مسرحيات الآلام ) حدثا سنويا ضعيف الصلة بالحركة المسرحية العامة أو الأهلية .

والدراما الشعبية الوحيدة التى تنتجها الجزيرة ، والتى تهمل كل من يدرس المسرح ، هى « مورو مورو » Moro Moro . ومسرحيات «مورو مورو» موضوع واحد لا يتغير ، ذلك هو انتصار المسيحيين على المسلمين ، ويصور هذا الموضوع فى جميع أنحاء أنحاء الجزيرة بعدد لا حصر له من القصص المتنوعة . أما المناظر ، اذا وجدت ، فانها لا تتعدى برجا يقام على أحد جوانب المسرح المؤقت يمثل حصنا من حصون المسلمين ، ثم برجا أكبر منه واحسن ، على الجانب المقابل ، خاصا بالمسيحيين . ويمشى على خشبة المسرح امسيرات مسيحيات ، فيأتى المسلمون ويستولون عليهن ، ويبعونهن . وتتكرر اميرات مسلمات فى هيئة رجال ويقاتلن أبطالا مسيحيين . وتتاح فى هذه المسرحيات دائما فرصة للحب بين شخصياتها الرئيسية ، وتتخللها مشاهد قتال طويلة تكثر فيها المارك بالسيوف ، ومناظر الدماء والرعد . وفى المسرحيات شعر ملحمى فخم . وكان القرويون الى وقت قريب يستطيعون رواية مسرحيات كاملة من الذاكرة ، ويلقن الكثير منهم الممثلين اذا نسوا النصوص التى يؤدونها . وكان من ضرورب التعظيم لآى انسان أن يقال عنه انه ممثل يؤدى دورا قياديا فى مسرحية « مورو مورو » . وقد تصحب المسرحية موسيقى ، تؤدىها فرقة محلية معارة من أقرب معسكر حربي . وقد تتضمن المسرحية أغاني عذبة وعاطفية ، مثل « كنديمان » Kundiman التى تحتوى على نغم حزين تميز به جميع أغاني الفلبين .

وكادت مسرحيات مورو مورو تختفى ، - لسوء الحظ - ، من حياة الفلبين ، فلم تعد تعرض فى المدن ، ولو أنه من المرجح تقديم بعض العروض فى شهرى أبريل ومايو ، وهما شهرا الأعياد فى الفلبين ، وذلك فى القرى النائية ، ويستمر بعض هذه العروض ثلاثة أيام . ومع ذلك فان تقدير الناس لقيمتها كتقليد شعبي وإدراكهم لما يمكن أن تسهم به إسهاما أصيلا بشعرها وفنها التمثيلي . فى أى مسرح ينشأ مستقبلا فى الفلبين ، يضمن لهذه المسرحيات حماية الفئات الكبيرة من الطلبة وأنصار الفن فى ماينلا .

ومسرحيات « مورو مورو » في أنماطها الدينية الحالية ، من تأليف المبشرين المسيحيين في القرن السابع عشر . وقد قامت على أساس نمط درامى كان في ذلك الحين ملائما لطبيعة البلاد . وقد لقيت هذه المسرحيات ، بسبب هذه الصلة التي تربطها بحضور سابقة لدخول الديانة المسيحية في الفلبين ، ترحيبا من الأهالى في الوقت الحاضر ، وهم يتدبرون تاريخهم القديم ، وتضطرب نفوسهم بالمشاعر الوطنية . والنمط المسرحى الآخر الوحيد الذى تنتجته الفلبين هو « زارازويلا » Zarazuela ، وهو مسرحيات غنائية من اسبانيا ، شاعت لفترة قصيرة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، واكتسبت شعبية كبيرة في ذلك الأوان ، سببها في الغالب ما كانت تتضمنه من دعاية ضد أمريكا . فقد وعدت أمريكا شعب الفلبين بالحرية اذا تعاونوا معها في طرد الاسبان . وقد بر الفلبينيون بما تمهلوا به ، ولكن الأمريكان ما برحوا محتلين الجزيرة . ووجدت خيبة الأمل التى حلت بنفوس الناس متنفسا لها في مسرحيات « زارازويلا » . وأجج المثلون والمغنون نيران الثورة التى اتصلت بضخ سنوات ، واستخدموا فنهم في الدعاية استخداما بارعا . ففي إحدى المسرحيات لبسوا كلهم ثيابا مختلفة الألوان ، وفي ذروة التمثيل اتخذوا أوضاعا معينة على خشبة المسرح يتشكل منها علم الاستقلال الفلبينى ، وفجأة فضوا هذه التشكيلة ، وعادوا الى تمثيل القصة المسرحية الأصلية . وثمة مسرحية تسمى « دموع تاجالوج » ، وثانية تسمى « شهداء الوطن » ، وقد أسهمت الاثنتان في نشر الوعي السياسى بين أفراد الشعب . وقلما تعرض مسرحيات « زارازويلا » في الوقت الحاضر ، رغم أن الناس لم يزالوا يذكرون موسيقى بعضها ويترنمون بها . ولم تزل بعض مخلفات هذه المسرحيات تعرض ضمن مسرحيات الفودفيل ، وعلى الأخص في مسرح كلوفر Clover في مانيلا ، وهو المسرح الوحيد المرخص به قانونا في جميع جزر الفلبين . وفي هذا المسرح ، لم تزل كيتى دولا كروز Katy de la Cruz ، وهى فى العقد السادس من عمرها ، تشد إليها جمهور النظارة الذين تغلب لبهم بما تؤديه من مشاهد ساخرة لمآزة ، وأغاني الحب والتهمك التى تطرب لها الأسماع . ومسرح كلوفر الذى يديره ممثل بولندى سابق كان متخصصا فى أدوار النساء ، مكيف الهواء ، لا يربو ثمن التذكرة به على ربع دولار . ويقدم المسرح عدة حفلات فى اليوم الواحد ، وفى كل أيام الأسبوع ما خلا يوم الأحد ، تمتلىء القاعة كلها بجمهور النظارة ، بل وتقف صفوف كثيفة منهم خلف المقاعد ، ويصفقون للمجموعات المتعاقبة من الأغاني ، والفصول التمثيلية ، والمشاهد الهزلية القصيرة . والشعبية التى تتمتع بها « كيتى دولا كروز » شعبية طويلة المهد فائقة للعادة ، خصوصا وأن حياة المغنى الفنية المتوسطة فى مانيلا قصيرة الأمد . والمبدأ المتبع في مسرح كلوفر وفي مسرحيات زارازويلا

أنه طالما كان المتفرجون يصفقون ، التزم الفنان أن يستمر في الغناء ويقدم أغنية أخرى . ولقد سمعت ذات مرة أشهر مغن في مانيلا وأحبهم إلى قلوب الناس - وهو من مقلدى « جونى راى » - يغنى أربع عشرة أغنية على التوالي . ولا يتاح لأى مغن في مانيلا أن يواصل الغناء أمدا طويلا على هذا القياس ، مهما بذل من جهد فى التدريب .

وقد تلقى المسرح الفلبينى ، بمفهومه الحديث تشجيع اليابانيين الذين احتلوا البلاد . ففي هذه الفترة ، لم يحرم الأهل من الأفلام الأمريكية فحسب ، وإنما افتقدوا وسائل التسلية التى من شأنها تلهيتهم عما تكبدوه من مشقة وعناء فى سنى الحرب .

ولقد جرت من قبل بعض المحاولات لخلق مسرح حديث . وأنشأ الجزويت معهدا باسم « أتينيو دى مانيلا » Ateneo de Manila ، كان لسنتين طويلة على مستوى رفيع فى التربية والتعليم ، ودعم فوق ذلك مناهجه فى المواد الدرامية . وتخرج فى هذا المعهد كل من له صلة فى الوقت الحاضر بالمسرح الحديث . وبث هذا المعهد شعورا باحترام المسرح ، بل وأخرج اثنين من كتاب المسرح الشباب ، أصبحا فيما بعد من رجال السياسة المبرزين : « دون كلارو ريكتو » Don Claro Recto ، و « كارلوس رومولو » Carlos Romulo .

أما السناتور ريكتو ، وهو أبرز شخصية أثارت الجدل فى الفلبين ، وربما كان ألمع رجال الفكر فيها ، فقد كتب مسرحيتين عرضت أحدهما ( وحيد فى الظلام ) أخيرا الجمعية المسرحية الفلبينية ، أدت فيها « إيمما بينتيز أرانيتا » Emma Benitez Araneta دور البطولة فى كل من النص التاجالوجى ، والنص الأصلى الأسبانى . وقد كتب ريكتو هذه المسرحية فى عام ١٩١٧ وحظيت بجائزة أولى فى إسبانيا ، وهذا أكبر نصر يفوز به أديب يكتب بلغة أجنبية . وتحكى المسرحية قصة أختين ، أحدهما متزوجة ومحافضة على التقاليد ، والثانية تلقت تعليمها فى مدينة نيويورك ولم تتزوج ، وتعيش الأختان معا فى مانيلا . أما الأخت المتحررة فأنها على صلة غرامية بزواج أختها ، وينكشف أمر هذه العلاقة ، فتعرض الأخت المتزوجة ثم تموت من الحسرة والصدمة . وتقادر الأخت النادمة الدار ، ويوجد الزوج نفسه مهجورا و « وحيدا فى الظلام » . وقد دعم نجاح العرض الأخير للمسرحية إلى حد ما ، جدلثار حول معرفة ما إذا كانت مشاعر ريكتو معادية لأمريكا ، إذ جعل الأخت الخائنة فى أمريكا وعاد بها من نيويورك . على أن المسرحية لم تكن فى نظر الجمهور عامة أكثر من مسألة مؤثرة خالية من أى طابع سياسى ، وقطعة أدبية رائعة بالنسبة لكاتبها الذى لم يتجاوز العشرين ربيعا ، ولم يتح له فى السنتين التالية أى وقت لكتابة مسرحية أخرى .

وأحسن مسرحيات « كارلوس رومولو » ، وكلها باللغة الانجليزية ، هي « ابنة للبيع Daughter for sale » وتحكي قصة أب يريد أن يزوج بناته الثلاث رجالا أغنياء ، ولكنهن ، على عكس ما يرغب ، يتزوجن رجالا فقراء ، حسب اختيارهن ، ويعيش الجميع أخيرا في سعادة دائمة . وقد كتب رومولو عددا من المسرحيات ، كلها هزلية خفيفة وجيدة ، تزينها لمحة من وعي اجتماعي تحصل لها هدفا .

وتزدهر مانيلا اليوم بعدد من الفرق المسرحية ، وكلها من الهواة ، وهي فرق ناجحة ونشيطة وجادة في عملها ، وتتمتع بالكفاءة الممتازة . وقد أنشئت « المنظمة الدرامية الفلبينية » في عهد الاحتلال الياباني ، واستخدمت مسرحياتها اما في الدعاية لرفع الروح المعنوية ، واما لبعث رسائل لأفراد عصابات المقاومة . وازداد نشاط المنظمة في عام ١٩٥١ وقدمت مسرحيات ساخرة لازمة تهجو رجال السياسة وموظفي الحكومة ، وذلك في الحانات والملاهي الليلية . وعرضت مسرحية تاريخية في « دار الأوبرا البلدية » الكبيرة ، تقوم على قصة غرام « خوزي ريزال » البطل الوطني الفلبيني الكبير ، وحبيبته « ماريا كلارا » ( التي أطلق اسمها على الرقصة ) . وتمثل معظم المسرحيات الفلبينية بلغة « تاجالوج » ، ولذلك يشار اليها بلغة « باكيا » bakia التي تعني أنها تجنب الجماهير التي تحدث بلغة تاجالوج وتلبس القباقيب الخشبية ( باكيا ) التي تدل على فقرهم ، وعدم امكانهم شراء أذنية جلدية . ويسمع الناس خلال العرض كله ديبب القباقيب على أرض القاعة الطولية .

وأحسن المسارح في مانيلا شديدة الضوضاء ، يسمع فيها الانسان دواما قطعقة تصدر من فتح واغلاق المراوح التي يحملها كل النساء . ولما كان الكثير من الممثلين ينتمون الى أعلى الطبقات الاجتماعية ، ويزاولون التمثيل كعمل خيري ، فان المصورين الصحفيين لا يكفون عن ضغط أزرار آلاتهم التصويرية ، واشعال مصابيحهم الكهربائية . بيد أن هذه الضوضاء أقل في الوقت الحاضر من تلك التي تحدث في أى حفل موسيقي تحييه فرقة مانيلا السيمفونية التي تعزف تحت أضواء كليج Kleig lights ، وطين كاميرات السينما .

ولعل أكثر مظاهر الفن الدرامي في الفلبين غرابة وشذوذا استخدامهما المسرح بنوع ما لوحة ناطقة تعبر عن الرأي العام . ولقد قيل لى ان من الأسباب التي تجعل أفراد طبقة « باكيا » يحبون هذه المسرحيات ، أنهم يسمعون على خشبة المسرح كل الأشياء التي تدور بخلدهم . ولا يتحدثون عنها كثيرا في حياتهم اليومية خشية الجدل والمعارضة .

ومن أبرز الشخصيات المسرحية في الفلبين ، وأكثرها رصانة واعتدالا ، « سيفيرينو مونتانو Severino Montano » وهو كاتب مسرحي

وممثل ومدير ومنظم . وقد أنشأ فوق ذلك المسرح «Arena Theatre» الذى يقدم عروضاً على منصة مكشوفة الجوانب فى كلية المعلمين بمانيلا . وهذا النمط من المسرح اقتصادى ، وفى متناول العامة ، وهو فوق ذلك يلائم الأقاليم كل الملاحة . ففى كل قرية بناء خشبى مستدير ( كحلقه مصارعة الثيران فى اسبانيا ) يستلخم فى قتال الديكة ، وهى الهواية المحبوبة عند أهالى الفلبين . ومع أن المساحة المتاحة للتمثيل صغيرة ، إلا أنها مناسبة ، والمسرح الدائرى له مستقبل عظيم فى الفلبين . وأكثر مسرحيات « مونتانو » حظاً من النجاح حتى اليوم هو « غرام ليونور ريفيرا » ، وهى مأساة فى ثلاثة فصول تدور حول الحب التعس بين ريزال وليونور ( ماريا كلارا ) . ويختم الفصل الثانى الرائع برقصة « ماريا كلارا » عظيمة ، ومشهد الفراق بين البطلين ، وهما الشخصيتان المحببتان فى تاريخ الفلبين . وآخر مسرحية أخرجتها فرقة مونتانو ، مسرحية « ميديا » لروبنسون جيفرز ، وهى أول عمل ارتاد به مونتانو المسرح الأجنبى . ولعل أحسن مسرحياته ، فى نظر الأجنبى ، المسرحية الكوميديّة اللادعة : « السيدات والسناطور » التى تظهر الحياة الدبلوماسية الفلبينية فى واشنطنون فى صورة قبيحة فاسدة .

وتكونت فرقة « اتحاد بارانجى المسرحية » Barangay فى غضون الاحتلال اليابانى ، حين توقف صنع الأفلام السينمائية التى هى ملهات الأهالى الرئيسية ، أنشأها مستر أفيللانا Avellana وزوجته . واستهلت الفرقة باقتباس لمسرحية « الحياة الخاصة » التى نقلت بحيث تلائم الحياة الفلبينية فى مانيلا وباجيو . وقد منع اليابانيون عرضها فى بادئ الأمر لأنها غريبة النمط بدرجة كبيرة ، ولكنهم أقروها أخيراً على أساس أنها تظهر انحطاط الحياة القريبة ، وإنما حذفوا المعركة المشهورة فى الغرب ، والتى تدور فى الفصل الثانى ، لأنهم لا يقرّون أن تضرب امرأة رجلاً . وتجمع الفرقة اليوم مواردها المالية من عروض الإذاعة ، إلى جانب أنها تقدم بصفة دورية نصوصاً أصليّة واقتباسات من المسرحيات الأجنبية الممتازة ، آخرها « جوان أوف لورين » ( جان دارك ) وهى مزيج من أعمال مكسويل اندرسون ، وبرنارد شو . ولما كانت مشاعر الجمهور لا تتعلق بأى من المؤلفين الأصليين ، فإنه احتفى بالمسرحية وتحمس لها .

وكثير من الشخصيات المسرحية الالامعة الرائدة فى مانيلا اليوم ، إما أمريكيون متزوجون فلبينيات ، أو فلبينيون متزوجون من أمريكيات . والفرق المسرحية التى تتشكل من هذه الشخصيات خليط موفق . ومن هذه الشخصيات « رولف باير » Rolfe Bayer وكان من تلاميذ « لى ستراسبيرج » ، و « استوديو الممثل » ، أنشأ « مسرحاً تجريبياً للدراما » فى الجزء الخلفى من منزله ، وأقام فيه مسرحاً صغيراً

كامل المعدات ، مزينا زينة فنية ، يسع خمسين متفرجا ، ووضع فيه مصابيح « جيب » ذات طاقة للاشعاع والاطلام ، جعلها بديلة من الاضواء السفلية ، وصنع الستائر والمناظر الخلفية من خشب محلي ، وأجنحة المسرح المتحركة من ورق مقوى عادي . ولم تزل فرقته الجديدة تمر بمرحلة التجريب ، وكان برنامجها الأول ، منذ مدة قريبة ، مسرحية « ثلاث دراسات في الخوف » الغرض منها اظهار المتفرجين على الطاقة الكامنة في المسرح .

وغمة فرقة أخرى مماثلة لفرقة باير ، تسمى «المسرح الفلبيني الأصلي» « انشئت في عام ١٩٥٣ بفضل جهود « جيرارد بيرك » Gerard Burke الذي تزوج امرأة من أسرة « اوكامبو » ، وتدرّب في مسرح « أببي » في « دبلن » - عاصمة أيرلندا - وقدمت هذه الفرقة تشكيلة من المسرحيات تتدرج من مسرحية «أعمال الدولة» الى مسرحية «صباح كينيترو المشرق» وقامت بجولة عرضت فيها مسرحية « تاجر البندقية » .

و « جان ايديس » Jean Edades أمريكية عاشت فترة طويلة في الفلبين ، وهي شخصية نشيطة في الدوائر الجامعية ، لا بصفتها مدرسة اللغة الانجليزية فحسب ، وانما لأنها فوق ذلك من كبار الرواد المثقفين لمسرح الهواة في الفلبين . وقد أخرج تلاميذها العشرات من المسرحيات ذات الفصل الواحد ، وعهدت هي نفسها بعشرات المسرحيات الى الكثير من الطلبة الموهوبين الذين كانت تشجعهم في هذا السبيل أينما عثرت عليهم . ولعل ألمع اكتشاف وقعت عليه هو الشاب « البرتو » من فلورنتينو Alberto. S. Florentino الذي فاز أخيرا بجائزتين من ثلاث جوائز قدمت في مسابقة لكتابة الروايات نظمت على مستوى الجزيرة . وكانت المسرحيتان اللتان فاز بهما ، وهما من فصل واحد : « العالم تفاحة » وتصور مأساة انسان يفقد عمله لأنه سرق تفاحة من أجل أخته العليلية ، وثانيتهما « الجنة » ، وممزعا أن الأحياء أشد قسوة من الموتى ، وبطلها رجل هذه الفقر ، حتى ولج ذات يوم معطر قبر تاجر صيني ثرى يحتجى فيه . ولما شهد مظاهر اليسر في الموت ، انقلب كناسا يسرق القبور سرقة منظمة ليدير معاشه ، الى أن مات بعلة انتقلت اليه علوها من قبر سطا عليه . وتعالج معظم المسرحيات التي تصل الى يدي مسر ايديس مشاكل عائلية ، بسبب تعقيدات في الحياة الزوجية أو مطالب وضغوط تأتي من الخارج وتضييق الخناق على الانسان المسكين العاجز - كالضغط الذي يمارسه الغرب على الشرق - ويتناول الكثير من هذه المسرحيات موضوع الفقر بصورة كالملة مرعبة ، ويتحدث بعضها عن اصلاح الأرض ، والتربية ، والحلول العديدة التي تعرض لشباب البلاد الذين يطمحون في بناء وطنهم من جديد . وبعض هذه المسرحيات جيد ، وبعضها رديء . على أن الانسان



يشعر من كل ذلك أن قدرا جسيما من المسرحيات يكتب اليوم في  
الفلبين .

والغريب أن الفرقة المسرحية التي تحظى بأكبر ربح في الفلبين ،  
وهي فرقة اتحاد مانيلا المسرحية ، ليست فلبينية بالمرّة ، ولكنها خليط  
من أفراد الجالياتين الأمريكية والإنجليزية المقيمين في مانيلا . وترجع  
نشأة اتحادهم الى عام ١٩٥١ ، ويحصى أعضاؤها بالآلاف . ويدفع كل  
عضو حوالى خمسة دولارات في السنة ، ويتمتع بتخفيض ثمن التذاكر في  
العروض الى النصف . وقد شسيد الاتحاد مسرحا كبيرا يتسع لأربعمئة  
متفرج ويقع خلف نادي الجيش والبحرية ، وتقدم فيه ست مسرحيات في  
السنة في المتوسط ، يستمر عرض كل منها أسبوعا على الأقل . والسبب  
في نجاح هذه الفرقة أنها تسامر بروداي وتعرض خلال سنة واحدة على  
التقريب كل مسرحية ناجحة هناك - من ذلك مسرحيات « حكة لسبع  
سنوات » The seven year itch و « ولد بالأمس » Born yesterday  
و « جريمة قتل » Dial M. for murder ، و « بيت الوحوش الزجاجي  
Glass menagerie ، بل وحتى مسرحية كبيرة شهيرة مثل « الملك وأنا »  
The King and I على سبيل المثال . وتجتهد الفرقة في استخدام الموسيقى  
والمناظر بصورة تطابق بدرجة معقولة ما في المسرحية الأصلية ، ومعالجتها  
بأسلوب حرفي صحيح . و « اتحاد المسرح في مانيلا » منشأة للهواة  
بطبيعة الحال ، ولكنها استطاعت أعداد تنظيم مسرحي ، وخلق روح تعاونية  
جماعية تستحق الإعجاب . وأكفأ أعضاء الفرقة « فرجينيا كابوتوستو »  
Virginia Capotosto التي تتكفل بالإدارة والتنظيم ، وتقوم فوق ذلك  
بالتمثيل . وقد تكلفت مساعيها الدائبة في نقل بروداي الى مانيلا  
بنجاح حقيقي .

وبدأت الدراما تنطلق من منبتها في مانيلا وتنتشر في الأقاليم .  
وتقوم الفرق المسرحية التي تستخدم لغة تاجالوج ، ومسرح « أرينا » ،  
وكذا الهواة من طلبة جامعة أربلانو ، بجولات في سائر الجزر . ونتيجة  
لذلك بدأت الأقاليم تشكل فرقها المحلية الخاصة ، في شيء من التردد  
والحياء ، وعلم الخبرة التي يتسم بها نشاط الهواة . وقد ينتقد الإنسان  
المسرح الفلبيني في الوقت الحاضر ، بأن مستواه ضعيف ، إذ لا يقارن  
بدماء بمسرح طوكيو أو الصين ، بيد أن الإنسان لا يتمالك نفسه من  
الإعجاب بالمثل الشديد الذي يبديه أهالي الفلبين نحو الدراما . وحقيق  
أن ينشئ مسرح فلبيني بديع من قلب كل ذلك الاضطراب ، والمزيج من  
النوايا الطيبة . وفي الفلبين قدر كبير من المواهب المسرحية الالامعة ،  
يخلق بها الأتقى مدقونة ، قاتمة الى ماشاء الله بحرقة مسرحية  
فقيرة ، ومسرحيات هزيلة .

تضم بلاد الصين الشاسعة خوالى ربع سكان العالم فى مساحة تربو كثيرا على مساحة قارة أوروبا كلها . وليس بها على الرغم من هذه الضخامة الجبارة ، الا النزر اليسير من التنوع فى احوالها . والحضارة الصينية اكبر حضارة متجانسة فى العالم . والفرق بين صينى من الشمال وآخر من الجنوب فى النواحي العنصرية والاجتماعية ، اقل من الفرق بين انجليزى وايطالى . وتربط بين جميع بقاع هذه الكتلة الارضية الشاسعة وسيلة اتصال مشتركة فى الكتابة والأدب . وثمة اجماع فكرى عجيب تجار له العقول ، فى أمور الدين والقيم الاجتماعية ، او فى انعدام هذه الاشياء ، وكذا فى الموسيقى والمسرح ، يوطد الثقافة الصينية ويصوغ لها شكلا قوميا غريبا .

والصينيون ، من بين كل الاسيويين ، اشد الناس الة ، والطهم عشرة فى خارج بلادهم . وتعيش جماعات كبيرة منهم فى العواصم التجارية فى كل بلاد الدنيا . وأينما ذهب الصينيون حملوا معهم قيسا من عظمة بلادهم ، يضىء نواحي لا حصر لها ، لافى ميادين العمل فحسب ، وانما أيضا فى المبادئ الأخلاقية ( سواء كانت حميلة او رذيلة ، فهذا شأن آخر ) ، بل وفى المسرح ، الشيء الذى لا يتوقعه أحد .

والصينيون مولعون اشد الولع بأوبراتهم الكلاسية ، واذا اجتمع عدد منهم فى أى مكان خارج بلادهم ، فسرعان ما يقيمون مسارحهم الخاصة . ويلتقى السائح الأمريكى بهم فى أماكن نائية جدا ، مثل جنوب شرق آسيا ، أو اقربية جدا مثل « منهان » السفلى فى مدينة نيويورك . والآن وقد تقلد نظام شيوعى الحكم فى الصين ، جعلت الحكومة تبحث الى الخارج طوفانا من الوفود الثقافية التى تضم ممثلين ومغنيين : الى

الهند ، وبلغاريا وباريس - وبدأت الصين نفسها تصرح للزوار الغربيين بارتداد مسرحها الحقيقي على الطبيعة . ويبدو المسرح الصيني عامة ، فى خارج الصين وفى داخلها أسهل الفنون الآسيوية مثلا ، وأدناها الى الأفهام .

وتنقسم بلاد آسيا من الوجهة الثقافية ، وبصفة عامة ، بين الصين والهند . وقد تحدثنا منذ البداية حتى هذه السطور ، عن بلاد تنتمى من الناحية الجمالية الى الهندوسية فى الهند ، بعقائدها القديمة ذات المفزى الدينى ، والسماوات الفنية ، والرقص الذى اتخذته وسيلتها التصويرية الرئيسية . وبإشراق الحضارة الصينية القوية القادرة بالمثل على تمدن الشعوب ، أخذ نفوذ الهند الذى كان ينبسط ويفزو البلاد البعيدة يتضائل ويضعف ، وبدأت حضارة الصين تفتى فيتناسم ، وهونج كونج ، وكوريا ، وأوكيناوا ، واليابان . وجرى تبادل منتظم الى حد ما ، ولفترة طويلة ، بين مجال النفوذ الهندى والصينى ، عن طريق المناوشات على الحدود ، والحجاج والطوافين ، والعلاقات الدبلوماسية . وقد تغلقت العقيدة البوذية الهندية فى الصين والبلاد المتاخمة لها منذ ألفى عام ، بنفس الحماسة التى انتشرت بها فى بلاد جنوب شرق آسيا ، ولم تزل حية بها رغم ما طرأ عليها من تغيير وانحلال . وقام الكاهن الورع هسوان تسانج Hsuan Tsang بجولة فى الهند فى القرن السابع ، وعاد منها ومعه بضع مئات من الروايات والأوبرات . ومن أشهر هذه الروايات ما يدور حول مهرجى أحد ملوك القردة ، ولا ريب أنه « هانومان » فى الرامايانا . أما حكايات الأسود وعروضها المسرحية فاتها ترجع الى أصول هندية قديمة .

ولا بد أن روح الفن الهندى لم يزل ينبض ، نبضا ضعيفا فى الصين حتى يومنا هذا . ويمكن للإنسان ، اذا شاء ، أن يقيم برجاً شامخاً من أوجه الشبه بين الروابط التى تصل البلدين ، بيد أن تحولا اسطائيقيا ( جماليا ) كبيرا يجرى فى آسيا بفضل الحضارة الصينية . وأنا لنوجه عنايتنا أول كل شيء الى هذه الحقيقة ، أى الى مساهمة الصين، ونشاطها النوعى الخلاق فى هذه المجالات الفنية . ولا تنحصر عظمة الفن الصينى فى تفرعه من المبادئ الجمالية التى يشارك الهند فيها ، أو التصاقه بتلك المبادئ . وأنا اذا درسنا الهند والبلاد التى بسطت عليها نفوذها الفنى العظيم ، تكسب مزيدا من الخبرة والحساسية يؤهلنا للاحظة معيزات الحضارة الصينية . ويختلف المضاومان الثقافيان بعضهما عن بعض من الوجهة الفنية فى الدوافع التى تجرهما .

والسمة البارزة عن غيرها من السمات في الصين ، والتي يلحظها كل من يتوفر على دراسة الرقص والدراما في آسيا ، هي أن الصين لا تنتج في الواقع أى لون من ألوان الرقص . ومن الأوليات العامة أن المنطقة الهندية تتميز بوعى راقص ، في حين أن المنطقة الصينية تتمتع بوعى مسرحى كبير . وفي الصين قلة نادرة من الرقصات الشعبية النوعية ، منها رقصة « أبو مغازل » (١) في « سواتو » ، ورقصة « صيد الفرائس » من إقليم « فوكين » ، و « موكب زهر اللوتس » من إقليم « شنسى » ، ورقصة « عجز الخنزير الصغير » من إقليم « هونان » ، ولكن هذه أمثلة نادرة من الرقص . وقد سبب انعدام الرقص هذا شيئا من الحيرة للشيوخ الذين يريدون استغلال الرقص الشعبي في تغذية الروح القومية والدعاية عن الشعب بأنه سعيد وفرح . وكان أحسن شيء يصنعه الصينيون في هذا السبيل أن يستوردوا رقصة « يانجكو » Yangko ، وهي رقصة نط بسيطة من سينكيانج أو تركستان ، على حدود روسيا . تلك هي الرقصة الأجنبية التي تلقن اليوم للشباب الشيوعى ، فبرقصها أمام كبار الزائرين المهمين الذين يفدون من الخارج ، وذلك عند وصولهم الى مطارات المدن الرئيسية . ومن الأشياء التي تدمم فكرة أن الرقص ليس جزءا من حياة الصين ، كتاب أصدره الشيوعيون في عام ١٩٥٤ ، اسمه « الفنون الشعبية في الصين الجديدة » ، إذ لم يرد في هذا الكتاب من الرقصات سوى الوجود منها في أقصى حدود الصين : كالتيبت ، وكوريا ، ومنغوليا ، وبين أكثر شعوب الصين عزلة وأبعدها عن الصبغة الصينية الأصلية : مثل شعوب يوغر ، ويى ، ولى ، وياو .

وتملك الصين ، بدلا من الرقص ، مسرحا كلاسيا ، ومسرحا حديثا مزدهرين الى حد العظمة والشعبية العريضة في جميع أنحاء البلاد ، ويندر وجود نظير لهما في آسيا كلها . ويطلق على المسرح الكلاسيكى الصينى اصطلاح أصبح وهو « الأوبرا » ، ولو أن بعض العلماء يعترض على هذه التسمية لأنها تستبعد الخطابة والحوار الكلاسيكى . وربما كانت عبارة « تراجيديا موسيقية ذات فواصل كوميدية » هي التسمية الأصح ، رغم ما فيها من تعقيد . والممثلون الصينيون مفتونون قبل كل شيء ، والحوار المسرحى تنتظمه الحان غنائية ، وإلقاء ملحن . وليس هذا الأمر في ذاته غريبا على المفهوم الهندى لفن المسرح ، أى « ساتجيتا » sangita ، وهو ثلاثى الرقص والدراما والموسيقى المنصهر فى فن واحد . ولكنه لى حين

(١) طائر مائى طويل الساقين . يسمى أيضا « الطول » أو « أبو ساق » .

نمت الهند الرقص والموسيقى على حساب الدراما ، فان الصين قد طورت عناصر الدراما والموسيقى الى درجة استبعدت معها الرقص . وهذه الظاهرة ، بالإضافة الى وجود مسرح حديث متكامل فى الصين ، تجعل المسرح الصينى وطريقة معالجة الصينيين له اقرب من بعض الوجوه الى المفهوم الغربى . والأوبرا الصينية اقرب من الوجهة الفنية الى الأوبرا الإيطالية مثلا ، من المسرح الهندى بالنسبة الى الدراما الأوروبية .

والعلة فى تحول الأهمية من الرقص الى الدراما فى الصين ، علة دينية ظاهرة . وتسطع هذه الحقيقة على حين غرة أمام السائح عند انتقاله من الهند والبلاد المتأثرة بالثقافة الهندية الى الصين ، وتسبب له دهشة فجائية . فالصين ، قبل كل شيء ، اقل بلاد آسيا تدينا ، واعتقد بوجه التعميم ، ان هذه الحقيقة تقرب الصين بعض الشيء من العالم الغربى . فآلهة الصين لا ترقص . وقد تحول شتى الأساطير الهندوسية التى تسربت الى الصين ، وكذا قصص بوذا ، بدرجة كبيرة ، وبسبب تغلب العقيدة الكونفوشية ، من التصوف الى القيم الأخلاقية ومسائل الحق والباطل ، وهى أمور يتحكم فيها بالتالى الجنس البشرى لا الآلهة . وسار المسرح فى أعقاب هذا التحول ، وتطورت أهميته من القصص الخيالية القديمة الى الأحداث الواقعية ، ومن الأسطورة الدينية الى التاريخ الوطنى الحقيقى المدون ، ومن الدين الى الأخلاق ، ومن الإرادة الإلهية الغامضة الخفية الى قضاء الإنسان وإرادته التحكيمية . وهناك بالطبع بعض الاستثناءات . فالآلهة ، والأرواح ، والأحداث الخارقة للطبيعة أشياء تظهر فى الأوبرا الصينية ، بيد أن مبدأ التحول من السماء الى الأرض ، ومن الآله الى الإنسان لم يزل قائما ، ويتضمن فى ذاته نشأة وتكوين الدراما وقوتها الفعالة التى تغلب بها الرقص . وبسبب هذا المبدأ ، والأوضاع التى تنتج عنه ، نما فى الصين مسرح انفصل عن كل هذه العناصر ، فلم يبق فيه منها سوى إشارة مقتضبة للحركة الراقصة ، وتطور فيها مسرح حديث استبعد الموسيقى العرضية .

وعندما انتهت الحرب الأهلية بانتصار الشيوعيين ، أصاب القلق كل من كان منا يعرف الصين ويهتم بمسرحها . وخشى الكثير من الناس أن تعمل الحكومة المسرح كما حطمت شعرات الصين القديمة . وليس من شك فى أن قسما كبيرا من المسرح الكلاسى اقطاعى مهين ، ورجعى فقط ، حتى اذا قيس بالمعايير الأمريكية الديموقراطية . ويتعلق الكثير من هذا المسرح بشخصيات العشيقات . أما مناظر القسوة ، والخداع ، والعنف ، والثورة ، فانها فيه مناظر عادية . وأما المسرحيات التى تمجد الأباطرة ،

رجالاً ونساء ، فانها تشكل قسماً كبيراً من المادة الموضوعية لهذا المرح .

وقد برهن حكام الصين الحاليون لحسن الحظ ، وعلى عكس ما كنا نتوقع ، على شيء من اللين والتساهل . وهناك ، في وقت كتابة هذه السطور ، بعض القيود التي يفرضها الحكومة على المرح ، وعدد من التغييرات التي أجريت بقسراً . بيد أن مثل هذا التدخل في شؤون المرح ليس بجديد في الصين . فقد أشار كونفوشيوس نفسه ذات مرة بأعدام أفراد فرقة كاملة من الممثلين كانوا يؤدون مسرحية لا تراعى مبادئه الأخلاقية . وفي غضون خمس سنوات ، حتى حوالى عام ١٩٣٥ ، حذفت أربعون مسرحية من ربرتوار الأوبرا . ويبدو جو أى بلد شيوعى ، فى أحسن الأحوال ، أقل ملاءمة لآى فنّان ، حسب مفهومنا للفنانين ، من جو بلادنا . بيد أن الأوبرا الصينية تحظى بالرعاية والحماية ، بل وبالتدليل فى الوقت الحاضر . وقد يرجع بعض السبب فى هذه الظاهرة الى مقتضيات السياسة . فالأوبرا فى الصين هى الوسيلة الرئيسية - والوحيدة فى بعض المناطق ، للترفيه عن الشعب ، وتعلق الصينيين بها عامل خطير لى الحياة القومية للصين . والأوبرات ، على تقيضى الباليه فى أيام القيصرية ، ليست ملهارة أرستقراطية : ففى مقدور أى سائق عربّة أن يفتنى لحناً من اللحن الأوبرا المشهورة . أما أسماء كبار المغنين فانها مألوفة ومتداولة فى البيوت فى معظم الأقاليم النائية . والأوبرات الصينية ، فى النطاق الدولى ، هى العمل العظيم الذى أسهمت به الصين فى عالم المرح ، ولا مناص للحكومة من أن تشجع هذه الأوبرا وتطوّرها . على أن الأهم من ذلك لى رأى ، أن الشيوعيين الصينيين يتمتعون كفرهم من الناس بمسرحهم .

وقد حكى لى أحد أصدقائى قصة تجلّى هذه المسألة . فقد كان من المقرر أن يمثل « ميبى لان فاتنج » ، أعظم الممثلين المغنين فى الأوبرا لمدة أسبوع واحد فى شنجهاي فى الوقت الذى سقطت فيه المدينة فجأة وعلى غير انتظار فى أيدي الشيوعيين . وعندما شاع خبر سقوط المدينة ، خشى الكبار من أهلها أن يستخدموا تذاكرهم التى ابتاعوها فعلاً خوفاً من أن يراهم أحد فى ذلك النمط الكلاسى الأصيل من الأوبرا الصينية . ومما زاد الأمور تعقيداً أن « ميبى لان فاتنج » كان على الدوام لفزاً سياسياً ، فقد أطلق لحيته خلال الحرب الصينية اليابانية ، فاستحال عليه أن يمثل عندما طلب منه الموظفون اليابانيون ذلك ، وكان فوق ذلك قد رفض عدة دعوات وجهها اليه شيلنج كاي شيك . وقد اعتبر ، كالكتير من عقلاء الصين فى تلك الفترة ، يسارياً بسبب ابتعاده عن المجتمع ، ولكنه زار

امريكا فى عام ١٩٢٤ ، وحظى هناك بنجاح كبير . ولم يكن ثمة شك عند كل من حادثه أن ميوله تتمشى مع الأسلوب الأمريكى فى الحياة . ولم يصرح أبدا ، بطبيعة الحال ، أنه لى صف الشيوعيين ، بل وعارض بجلاء الأوبرات الجديدة التى كان الشيوعيون يجهدون فى تشجيعها ، والتى كانت تقوم على أفكار تناسبهم . وفضلا عن ذلك فإن مسرحياته التى تنتمى قصصها الى تاريخ قديم يرتد الى الفى أو ثلاثة آلاف عام خلت ، لم تكن تتواءم مع الصين الشيوعية الحديثة . ففى تلك الليلة ( لى شنجهاى ) غنى « ملى لان فانج » لأول مرة فى حياته أمام إقاعة شبه خاوية . على أنه بعد يوم أو يومين ، وصل ماوتسى تونج نفسه الى شنجهاى ، وأجل البت فى شئون الإدارة بعض الوقت ، ومضى الى المسرح حيث جلس مع كبار الزعماء ، بصفقون للعرض ، ولم يزل « ملى لان فانج » يمثل كما كان يمثل دائما ، أمام جماهير غفيرة من النظرة .

وقد أبدى الشيوعيون الصينيون بوجه عام ، وبعد شيء من التردد فى البداية ، عطفًا على المسرح ، حتى لقد احتفلوا بالعيد الألفى الثانى ليلاد أريستوفان ، وإنما كان هذا الاحتفال على أساس أن أريستوفان « مجاهد كبير فى ميدان السلم والديموقراطية » الى جانب مكانته لى العالم كمؤلف درامى . وفى عام ١٩٥٤ قلعت ثلاث وخمسون فرقة تمثيلية حكومية بزيارة الأقاليم ، وقدمت أكثر من ألف وأربعمائة عرض فى المصانع ومناطق الإنشاء والتعمير والقرى . ويدعى الشيوعيون أن ثلاثمائة وخمسين ألف شخص يعملون فى مختلف العروض المسرحية بتصریح خاص منهم . على أنه نظرا لاعتدال وحياد الأوبرا الصينية ، الشيء الذى تدعمه التقارير الداخلية ، ويشهد به الزوار العائدون من الصين ، ومع الدليل الناصع الحقيقى الذى تقدمه الفرق الثقافية التى تعينها الحكومة ، والتى تقدم عروضها فى خارج الصين ، فأننا نستطيع أن نعالج هذا الموضوع دون اعتبار للمسئنين التى انقضت فى حروب املت الكثير من التوترات والضغط ، ولا للمشاكل التى قطعت الصين الأصلية عن البلاد القريبة بشتى الخصومات السياسية .

ويتجلى المسرح الصينى الكلاسى ، أو الأوبرا ، فى أحسن مظهره ، لى مدينة بكين ، ومنها انتشر فى شكله الحاضر ، الى سائر الجهات . وتختلف الكلمة التى تعبر عن الأوبرا الصينية من اقليم لآخر . على أن عبارة « تشينج هسى » ching hsi ، « أى مسرح العاصمة ( بكين ) » هى أكثر أسماء هذه الأوبرا شيوعا وتداولًا على اللسان ، وهى لا تعبر فقط عن فكرة الأوبرا عامة لى الصين ، وإنما عن الأوبرا فى أصح صورها

كما تعرض فى بكين . وتتفرغ من هذه الأوبرا مباشرة كل ضروب الأوبرا الأخرى فى الصين ، وكل ما فيها من مسرح ، فيما عدا المسرح الحديث . ومن أجل هذا يتركز كل اهتمامنا بهذه الأوبرا .

وقد كتب باللغات الغربية عن أوبرا الصين أكثر مما كتب عن جميع المسارح الشرقية مجتمعة . بيد أن هذه المؤلفات تبدو ضئيلة باهتة الى جانب الكتلة الضخمة من الأعمال الأدبية الصينية التى تصالح المسرح الصينى . وفى الامكان ، بدراسة الوثائق القديمة ، اعادة بناء التاريخ الكامل للمسرح الصينى ، من أقدم أصوله حتى الوقت الحاضر ، بطريقة يستحيل اتباعها فى أى مكان آخر فى آسيا . وهناك تضاد جلى بين الهند والصين فى هذا الشأن . فالهند التى تزخر بالمعابد الخالدة المشيدة بالجرانيت ، والنصب المحملة بالنقوش الحجرية ، ليس بها الا القليل نسبيا من الكتابات التى تصف تاريخها القديم . أما الصين التى لا يكاد يوجد بها تماثيل حجرية قديمة أهلية ، خلاف بعض الكهوف القليلة ، وبعض المعابد والمباني ذات الأهمية التاريخية غير المباني الخشبية ( التى لم يتحمل أى منها أكثر من حوالى مائة عام بسبب الحرائق والفيضانات ) ، فانها تزخر بالمخطوطات والقراطيس ودور المحفوظات والكتبات والتاريخ المدون الذى يرتد الى أقدم العصور . ولهذه الحقائق أيضا صلة بالفارق الذى يفصل بين الرقص والدراما . إالفارص فن عابر ، قصير الأمد ، غير قابل للتسجيل ، يزول بمجرد أن يتوقف ، ولا يمكن أن يسجل منه الا نظريته ، أو ما يقع منه فى نفس المشاهد . أما الدراما ، فانها على العكس من ذلك ، فن مكتوب فى جوهره ، يبقى أطاره أبد الأبدى ، بعد أن يخفى مشلوه ، ويختفى معهم أسلوبهم فى الأداء .

وفى مجموعة المادة المسرحية ، نجد أن أول المراجع التى تتصل اتصالا مباشرا بالأوبرا بالصورة التى تعرض عليها اليوم ، يرتد تاريخها الى عهد أسرة « تانج » فى القرنين الثامن والتاسع . وقد انشأ أحد أباطرة ذاك العهد مدرسة للفنون الدرامية . ويشار أحيانا الى الممثلين ، حتى يومنا هذا ، بأنهم « أهل بستان الكشمى » ، كناية عن الاسم الاصلى لذلك المكان التعليمى . وكان المسرح مغامرة مربحة منذ البداية . على أن الأوبرا وصلت الى ذروة مجدها فى عهد أسرة « يوان » فى القرن الرابع عشر عندما استولى المغول الغزاة المنحدرون من الشمال على العاصمة (سرعان ما امتصتهم الصين وأصبحوا لا يفرقون عن سكان البلاد الأصليين ) ، ودونت أحسن نصوصها فى ذلك العهد . ومن أسباب ذلك أن المغول عندما استولوا على مقاليد الأمور فى الصين ، فصلوا عددا كبيرا من أفراد



الطبقة المتعلمة وأهل الأدب من وظائفهم الحكومية . وقد حولهم هذا الفراغ الحتمى الذى فرض عليهم الى المسرح ، وشرع الكثير منهم يكتبون مسرحيات لتسلية أنفسهم . وقد انبثقت من هذه الأعمال الفرائد الوحيدة فى تاريخ المسرح الصينى ، والتي لم تزل تدرس فى الجامعات باعتبارها أعمالا أدبية ، أكثر من مجرد قيم مسرحية أو تصويرية . وفى حين أنه يوجد من الوجهة التقنية من الفروق بين الأوبرا الصينية فى عهد أسرة « يوان » وبين الأوبرا الصينية اليوم ، بقدر ما يوجد من الفروق بين المسرح الاليزابيثى ومسرح « درورى لين » ، فإن نمط الأوبرا الذى استقر فى ذاك العهد لم يزل متبعا حتى اليوم .

أما التطور الفعلى للأوبرا بالصورة التى نشهدها اليوم ، فإنه يرجع الى القرن التاسع عشر خلال حكم أسرة « مانتشو » . والمانتشو ، شأنهم شأن المغول ، عنصر آخر من تلك العناصر التى نعتبرها اليوم صينية ، وقد امتصتهم الصين ، هم أيضا ، بمجرد أن استولوا على بكين ، ووطدوا حكمهم فيها . وفى مستهل عهدهم ، أراد امبراطورهم أن يتخذ اجراء حازما يضمن به احكام رقابته على العاصمة ، فأصدر مرسوما يحرم به على رجال الحاشية الابتعاد عن العاصمة مسافة أقصاها ستون ميلا . وكان هذا الأمر نعمة أصابت المسرح ، اذ ما لبثت الحفلات المسرحية ، عامة وخاصة ، أن زادت وشاعت . وأصبح للكثير من اقصو الامراء فى بكين فرق تمثيلية خاصة ، وبسط الاشراف حمايتهم على الفنانين ، فى كرم وسخاء . وكانت الامبراطورة الأم آخر ملوك الصين الوراثيين ، والتي استطلت حكمها حتى قطع شوطا فى القرن العشرين ، مولعة بالأوبرا ، حتى انها كانت تمثل بصفة خاصة أمام اصدقائها وحاشيتها ، وشيدت منصة للمسرح ذات ثلاثة ادوار ، بها بكر ورجال لرفع الممثلين من طابق الى طابق يعطوه ، تبعا لما اذا كان الفعل المسرحى يقع فى النعيم ، أو فى الأرض ، أو فى الجحيم ، ولم يزل هذا البناء قائما فى « سمر بالاس » ( قصر الصيف ) فى بكين . أما مخازن الملحقات وغرف الملابس ، فانها اليوم مغلقة ، ولا تستعمل ، والدار نفسها قد حولت الى متحف قومى تحت رعاية الحكومة .

ولا يسلم المسرح تماما من الاحداث والتقلبات السياسية التى تحيط به . وفى أيام الصين العنصرية ، فى القرن الحاضر ، حين قاست البلاد من أحداث متتابة سريعة ، فى أواخر حكم أسرة امبراطورية ، ثم فى عدد من الثورات ، وقدر مشكوك فيه من التدخل الأجنبى ، وفى الحكم الشاذ الذى تولاه شيانج كاي شيك ، ثم الشيوعيون فى الزمن الحاضر ، كانت عبقرية الممثل المبنى دكتور « ميبى لان فانتج » ، مؤدى أدوار النساء

العظيم ، هي وحدها القادرة على اضعاء شيء من الاستقرار والسكينة على الفن . ومن حسن حظ الصين أن يكون عندها هذا الفنان في هذه الحقبة من تاريخ مسرحها .

وقد عرفت أوروبا وأمريكا « مئى لان فانج » من جولته العظيمة ، قصرة الأمد ، التي قام بها في ربيعها منذ ثلاثين عاما . بيد أنه لا يمكن ادراك ما حققه من نجاح وعمل ممتاز غير عادى الا في بيئته المسرحية ووسط مناظره في الصين ، بعيدا عن القيود الأجنبية التي تفرض على أى فنان اسيوى يمثل إلى جولة له في الخارج . ولم يكن الممثل في الصين يتمتع في أى وقت مضى بمركز مبدع ، فتاريخ المسرح الصينى ملئ بقصص رجال وسام ونساء حسان من اهل المسرح قد اغتواوا او راخوا ضحية لغواية بعض الفتونين بفنون المسرح . وكثيرا ما اضطرت ديار الأباطرة من جراء العلاقات الغرامية التي كانت تقوم بين امبراطور وممثلة او بين امبراطورة وممثل . وبسبب هذه الصلات الخطرة او الفاسدة ، ذاب التشريع المدون في مجموعات القوانين الصينية عدة قرون يصنف الممثلين والممثلات ، لدواعى القضاء ، على أنهم « مومسات ، وحلاقون ، وخدم حمامات » . بل لقد حرم أولادهم « حتى ثالث جيل » من الوظائف الرسمية أو الأعمال المحترمة . وكانت السفاهة والبذاءة من الصفات اللاصقة دواما بالمسرح في الصين ، حتى لقد أقدم الامبراطور « شيين لونغ » في القرن الثامن عشر ، على محاولة انقاذ المسرح من بعض مآكبان يشينه من فساد ، فمنع النساء من العمل في المسرح . ولم يعد النساء الى الظهور والتمثيل فوق خشبة المسرح ، الا منذ عام ١٩٢٤ ، فظهرن في البداية في فرق كلها من النساء ، ادين فيها كل أدوار الرجال ، حتى شخصيات القواد العسكريين أصحاب اللحي .

وقد ظفر « مئى لان فانج » ، بمجهود الشخصى تقريبا ، باحترام الناس للمسرح ، الشيء الذي لم يعرفه المسرح اطلاقا خلال العهد التي كان يتمتع فيها برعاية الأباطرة ، وعطف النبلاء . ولقد توصل الى تحقيق هذه المعجزة بمواهبه ولوعيته .

ولد « مئى لان فانج » في عام ١٨٩٤ من سلالة طويلة من الممثلين ، وظهر لأول مرة على خشبة المسرح في دور نسوى ، وهو إلى الحادية عشرة من عمره . وكان أول ممثل يتلقى العلم ، ويقابل لقبه « دكتور » من الناحية الأكاديمية ، لقبه الآخر ، الخاص بالمسرح ، وهو « عميد حديقة الكمثرى » . وهو أول من طبق الأصول العلمية المنظمة على المسرح ، وكانت ثمره ذلك سلسلة من المسرحيات المتنوعة التي أحيا بها بعض الروائع النسيئة ، وخلق والف موسيقات جديدة ، واتخذ على الأقل

نظما كملامح الأوبرا كاد يندثر ، وهو ما يسمى « كح تشيو » Kun ch'ü . وهو نمط اهدأ وأكثر تهديدا من نمط « تشينج هسي » ، ويقابل بصورة مبهمة ، الأوبرا الفنية اذا قورنت بالأوبرا الكبرى . وقد استغل معارفه الطفلية في تصحيح التواريخ المسرحية ، وتحسين الأزياء القديمة ، واكتشاف ايطاعات والحن غنائية ووسائل فنية جديدة أضفت على الفن نضارة ، رغم مراعاتها للقواعد الصارمة القديمة . وجمع « مبي لان فانج » بطبيعة الحال ، الى قدراته العقلية بعض المواهب الجسمية الطبيعية - اذ يتمتع بجمال فائق ، وجسم صحيح كامل ، وصوت سوبرانو فالتيتو (1) مرتفع الدرجة بصورة غير عادية ، فيه عفوية ووضوح ( كالكمثرى على حد قول الصينيين ) ، ولم يزل صوته حتى اليوم ، وهو في العقد السادس من عمره ، يمتلك من القوة ما يحرك به مشاعر الناس ، حتى الاجانب الذين قد تبدو الموسيقى الصينية لاذانهم غير سائغة أكثر من أية موسيقى اسيوية أخرى .

ولمبي لان فانج الفضل في اعادة تصميم واستخدام ما تتضمنه الأوبرا الصينية اليوم من رقص قليل . وتبدو حركاته لانظارنا أقرب الى التمثيل الایعائى من الرقص الخالص الذى نعرفه فى الغرب . وقد اعاد الى حد ما سيرة الماضى الذى كانت فيه فنون « سانجيتا » الثلاثة متماثلة الأهمية بدرجة تزيد عما هي عليه اليوم . وواصل تنفيذ الأعمال الأصلية فى روبرتوار أوبرا الصين ، ولكن الأدوار التى اعاد احيائها او ابتدعها قد شاعت وقويت شعبيتها حتى أن مقلديه يقومون بعرضها الليالى الطوال فى جميع انحاء البلاد . وقد أصبحت أهم ادواره النسوية : « يانج كوى فمى » ، و « كوى ينج » ، و « شانج يوان » Yang Kuei Fei, Kuei Ying, Shang Yuan والفتاة السماوية التى تنشر الزهور ، أوسع شهرة اليوم من ذى قبل ، ويرجع الفضل فى ذلك اليه أكثر مما يرجع الى مكانتها فى التاريخ الحقيقى او فى الادب . وفى الصين ممثلون يتمتعون بمنزلة كبيرة . ومنهم من تبرز مكانته وشهرته على أساس الأدوار التى ابتدعها مبي لان فانج نفسه ، ولم يجهر أى منهم بعبارة ينتقده بها . والقليل النادر من الممثلين فى تاريخ المسرح فى العالم حاز مثله على محبة مواطنيه وتملقهم اياه . ويبدو الدكتور اللطيف الودود فوق كل لوم او استياء أو غيره .

وليس ثمة شك أيضا فى أن الحصانة التى تتمتع بها الأوبرا تحت

(1) السوبرانو هو أعلى الأصوات النسوية ( الندى ) فاذا ما كان لأحد الرجال مثل هذا الصوت سمي صوته « مسوبرانو كاذب - فالتيتو »

الحكم الشيوعي ترجع بقدر كبير إلى المركز الحصين الذي يحتله في  
لأن فانج بصعته فنانا . وبعارض الشيوعيون ، كما ينتظر منهم ، التقليد  
الذي يعفى بإداء الرجال أدوار النساء ، بدعى سخافته وبداعته ،  
ويؤدي النسوة أدوار النساء في كل الأوبرات التي يجيزونها . وقد هاجم  
« كوو موجو » Kuo Mo Jo ، أحد نواب رؤساء جمهورية الصين الشعبية ،  
واحد كبار كتاب المسرح الحديث منذ بضع سنوات ، أوبرا كلاسية  
عرضت في شنجهاي ، وفي عمله هذا بأنه بداية حركة تهدف إلى إلغاء  
الأوبرا الصينية . وقد استهدف في هجومه ذلك تمثيلية تحكى قصة  
رجل من الأوغاد يخدع الإمبراطور فيخبره أن الإمبراطورة قد وضعت قطا  
ويستبدل قطا بالولد الحقيقي . ويرى « كوو موجو » في هذه القصة  
عقدة سخيفة جدا بالنسبة لشعب من واجبه اليوم أن يهتم ببناء وطن  
جديد ناهض ، وأكد فوق ذلك أن الوسائل التكنيكية في الأوبرا الصينية  
معيبة بشكل فظيع لأنها تخالف العقل والمنطق ، وإبان أن الممثل حين  
يتنرم بغناء حزين ، فانه يؤديه بنفس اللحن الذي يؤدي به غناء سعيدا ،  
ويؤدي الألحان كلها في أعلى درجات صوته وبمصاحبة نفس الطنين  
الموسيقى الأوركستري الذي يصاحب مشهدا يمثل معركة حربية ، أو  
اغتصاب إنسان ، أو حريقا مهلكا ، أو زلزالا مدمرا . ورد كبار مثلي  
الأوبرا على حملته بأن أداء الممثل يحيل الأوبرا معقولة ويجعل الفن منطقيا  
فاذا بكى الممثل في أعماق نفسه ، استشعر المستمعون إليه الأسى ،  
واستشهدوا تأييدا لردهم هذا « بمي لان فانج » . وكانت حاجة  
الصينيين إلى أوبراهم شديدة بدرجة لا تقبل المعارضة . وقد انتهى  
اليوم الجدل في هذا الموضوع ، بل أن الحكومة تصنع اليوم عشرة أفلام  
سينمائية بالألوان عن أعظم أدوار « مي لان فانج » .

وقد سجلت إحدى أوبرات مي لان فانج قبل الحكم الشيوعي ،  
على فلم ١٦ مليمتر ( وطوله ١٤٠٠ قدم ) ، ويمكن الحصول عليه في  
هونج كونج ، ومن « سينما ١٦ » في نيويورك على ما اعتقد ، واسم الفلم  
« سنج سو هنج » Sung Su Heng أو « زفاف في الأحلام » ،  
ويظهر فيه « مي لان فانج » في أوج عظمته . ويحكى الفلم قصة جرت  
في عهد أسرة « سنج » الملكية ، وتتعلق برجل وزوجته ، يقعان في أيدي  
الأعداء ، خلال فترة حرب رهيبة في الصين ، ويؤخذان مع العبيد رغم  
نشأتهما النبيلة . وتحض المرأة زوجها بشدة والحاح على الفرار ، حتى  
تساور الزوج الشكوك ، ويتراءى له أنها تخونه ، فيبلغ أمرها هذا إلى  
السيد الذي يمتلكهما ، فيضربها السيد ثم يبيها إلى شريف آخر من  
جيرانه ليتخذها خلية له . وفي هذه الأثناء كان الزوج والزوجة قد تبادلا

بعض الأشياء التذكارية ، فأخذت هي خفا من أخفافه ، وأخذ هو أحد أقرانها ، وبهذا يتسنى لكل منهما أن يثبت شخصيته الحقيقية لصاحبه عندما تجمعهما الظروف في المستقبل ، وذلك بمقارنة هذين الشئيين اللذين اعتزما المحافظة عليهما بأرواحهما . وقد اغتم الزوج كثيرا ، ولا ريب لما سببه لزواجه المخلصة من أذى وشقوة ، بغفلته وسوء تصرفه . ويفترق الزوجان ، وينجح الزوج بعد ذلك في الهرب ، ويعود الى وطنه الأصلي ويرتقى مدارج الحياة حتى يغدو حاكم الإقليم . أما الشريف الذي ابتاع الزوجة ، فيتضح أنه رجل مسن رحيم القلب ، وسرعان ما يسمح لها بالمضي بحثا عن زوجها وتنتقل الزوجة لهذا الغرض ، وتعثّر في نهاية المطاف على زوجها ، ويقارن الاثنان ما احتفظا به من دلائل شخصيتهما ثم تموت المرأة في أحضان زوجها بداء السل الذي أصيبت به خلال بحثها الطويل عنه .

وللمسرح الصيني - وفي كل مدينة كبيرة في الصين عشرات المسارح - جو خاص يحيط به . فالعروض تبدأ في ساعة مبكرة من المساء ، وتستمر حتى بعد منتصف الليل . ويظهر نجم العرض على خشبة المسرح أول ما يظهر في ساعة متأخرة من الليل ، في حوالي الساعة الحادية عشرة ، بعد أن ينتهي كل الممثلين من أداء أدوارهم ، ويكون جمهور النظارة قد جرت دماؤهم حارة في عروقهم ، ونشطت عقولهم .

والذهاب الى المسرح ، يفوق ذلك ، مناسبة عائلية الى حد ما . فالأمهات يأتون اليه بأطفالهن ، ورجال الأعمال يدخلونه مع عشيقاتهم . والمسرح يغشاها أناس من كل دروب الحياة ومشارفها ، بما فيهم الفقراء فيحضرون من العروض بقدر ما تسمح لهم ظروفهم . وتشكل أغلبية جمهور النظارة عادة من صغار التجار وأصحاب الحوانيت ، فالرابطة دائما وثيقة بين المسرح والتجارة .

واستخدم المسرح ، في فترة من تاريخ الصين ، لاسترضاء اله المال . وتشكلت اتحادات التجار ، وكانت تدفع نفقات إقامة عروض مسرحية خاصة لحفظ الهمم الخاص في حالة بهجة وسرور ، وحمله على الابتسام عطفًا على مشروعاتهم .

وفي أثناء العرض ، الذي يتضمن عدة تمثيلات وفواصل من مناظر منتقاة من الروائع المسرحية ، يتحدث الحاضرون مع أصدقائهم في ود وألفة ، ويقضون لب القرق ، ويدور بعض الخدم دائما بأقداح الشاي . ولم تكن ثمة نذاكر تباع أقيما مضي للجمهور ، بل كان الحاضرون يدفعون بسخاء ثمن الشاي الذي يشربونه . ويأتي بعض الخدم من وقت

آخر بمناشف ساخنة يتصاعد منها البخار لمن يطلبها ، ليمسح بها وجهه فيحتفظ بنشاطه وانتعاشه طوال السهرة . ولا تتخلل الحفلة فترات راحة أو توقف ، ولا تكف الفرقة الموسيقية التي تجلس قبالة الجمهور الى يمين المسرح عن العزف حتى ينتهى العرض كله فى ختام السهرة . ولا يسود السكون جمهور النظارة الا فى اللحظات التى يبلغ فيها التمثيل ذروته، حين يؤدي نجوم العرض فقرات صعبة . على انه سرعان مايقطع هذا السكون هدير مرتفع من صرخات يطلقها الحاضرون الذين يقولون « هاو هاو » hao hao ( بنج بنج .. اى برافو ) . والنظام فى المسرح ، كما نفهمه فى الغرب ، امر غير معروف فى الصين . ولا ينتبه الجمهور فى تركيز شديد الا لادوار الممثلين الاول ، ولاجزاء معينة من التمثيل . وكثيرا ما يبصق المثلون ، ويتمخضون ، ويشربون الشاي ، ويشدون قلانسهم ويحكمون رباطها ، وذلك حين لا يشغلون بأدائهم الفعلى وسط المسرح . ويعزف الموسيقى الاول على آتله الحادة الصوت المسماة « ارجو » er hu ( وهى كمان ذات وترين ) قبل بدء انشاد اللحن الغنائى بعدة دقائق ، غير مبال بالحديث الذى يلقيه الممثل وقتئذ . ويتجول الاطفال على خشبة المسرح ، ان يطلون من الأجنحة ، ويرفع عمال المسرح ، والسجائر تتدلى من شفاههم ، لوحات كتب عليها بعض الاعلانات التى تقول مثلا « هل السيد فلان موجود بين المتفرجين ؟ » أو يخطرون على خشبة المسرح لاعداد المناضد والمقاعد للتمثيلية التالية، كل ذلك قبل ان ينتهى عرض التمثيلية السابقة ، بل واحيانا فى وسط مشهد مفاجع يمثل الموت . وبينما يبدو هذا الامر محيرا للأجنبى الذى اعتاد هدوءا عميقا فى مسرحه ، أشبه بهدوء المستشفيات - و « مى لان فانج » الممثل الوحيد ، بين جميع ممثلى الصين ، الذى يتشدد فى مراعاة النظام الغربى - فان لونا من البهجة والاسترخاء يحيط بالعرض ويجعله طبيعيا ومقبولا لتوه ، حتى بالنسبة للأجانب

والمسرح الصينى ، بجميع مراتبه ، مسرح عار . فاذا دخله الانسان ، وجد « البروسنيوم » المقوسمة التى تبرز نحو جمهور النظارة مظلة ببساط مربع كثير الزخرف . والى أحد الجوانب مقصورة صغيرة يجلس فيها افراد الفرقة الموسيقية . وليس ثمة ستارة أو مناظر أو تغييرات فى المشاهد . ويجرى التمثيل أمام خلفية عديده الألوان يمتلكها الممثل نجم الفرقة . ويزداد تألق هذه الخلفيات تبعا لثراء الممثل صاحبها . ويملك « مى فان لانج » حوالى ست خلفيات ، كل منها أشد اتقاناً من سابقتها . وتستخدم ملحقات المسرح بحسب مقتضيات ، ولا تشمل أكثر من منضدة بسيطة وبعض المقاعد العادية ذات الظهر المستقيم ، وتصلح لأغراض متعددة : فتستخدم عروشا ، ومقاعد فى الحديقة ، وأبراجا (اذا وقف الممثل عليها)،

لحواجز لا يمكن اختراقها ( اذا وقفت البطلة المكروبة خلفها ) ، أو حوائل منيعة ( اذا قفز فوقها بطل عسكري بحركة شقلبية بهلوانية ) . وترمز الستارة المعلقة امام كرسيين الى السرير ( و « يجلس » الممثل على السرير حتى وهو يمثل الموت ) . ومع ذلك يصور جدار القلعة تصويرا واقعيا بنوع ما بواسطة قطعة من قماش أزرق يمسه عمال المسرح ، مرسوم عليه طوب الجدار بلون ابيض . أما القُدور والاكواب والمكانس والمجاديف ( اذا كان المطلوب تصوير قارب ) فانها تستخدم على المسرح استخداما واقعيا . ولكن المهمات المسرحية ( الاكسسوار ) الاكثر ثباتا ، كالابواب والاسكفات والسلالم ، فانها يوعز بوجودها عن طريق التمثيل الایمانى . ويتظاهر كل ممثل دائما بفتح الباب ، وباتخاذ خطوة عالية كلما كان المفروض عليه أن يدخل غرفة . ويعتبر اغفال اداء هذه الایماء البسيطة خطأ فاحشا .

وتؤدى كل « الدخلات » من يسار المسرح ، و « المخرجات » من يمينه وذلك خلال بابين هما الطريق الوحيد لدخول المسرح والمخرج منه . وفى مشهد القتال ، يعتبر الرجل الذى يخرج قبل غيره من خشبة المسرح مهزوما ، بالنسبة للمعركة الدائرة على الأقل ، وقد يعود من باب الدخول ليؤدى شوطا آخر من القتال . ويظهر الحصان كثيرا فى أدوار هامة ، ويرمز اليه بسوط ركوب . فاذا دخل ممثل والسوط فى يده ، كان فى هذا ما يكفيننا لنعرف أنه يمتطى ظهر جواد . وثمة منظر فخم من مناظر التمثيل الایمانى يتكرر فى الكثير من المسرحيات : ذلك أن يتظاهر رجل يسر على قدميه بأنه ممسك بأعنة حصان نفور فى حين يقوم سيده بالصعود على ظهر الحصان . ويوفق الممثلان اداءهما الایمانى توفيقا زمنيا : فبينما يمسك أحدهما بالحصان الوهمى الذى لا وجود له . يمتطى الآخر صهوة الجواد الذى يجفل افتراضا ، ويتوالت حول خشبة المسرح . وثمة منظر آخر شائع يتلخص فى أن جنرالا مكدودا ( وتنضج رتبته من عدد الأعلام التى تبرز من كتفيه ) يقصر نفسه مرة بعد أخرى على ولوج المعركة . واخيرا يقع الحصان من تحته ، ويمثل هذا المشهد بأن يقفز الممثل ذاته عاليا فى الهواء ، ثم يقع على الأرض فاتحا ساقيه ، وينحس حصانه ويضبط عليه ويشده . وبالتدرج ، وبعد بلل مجهود عضلى جبار ، ينهض من وقفته ، ويقف منتصباً بكل قامته . ولكن الحصان لا يستطيع أن يمضى أبعد من ذلك فينهار ثانية .

وثمة أوضاع أخرى مطورة الأسلوب بدرجة كبيرة : فالشبح يعرف بواسطة قطع من القش تتدل من أذنيه ، أما الموت والاغماء فإن الممثل يصورهما بأن يزوغ بعينه ويتهاوى الى الخلف ساقطاً على ذراعى أحد عمال المسرح . أما الريح فيصوره رجل يتمايل فى مسيره وهو يعبر

خشبة المسرح حاملا علما صغيرا أسود . وثمة لوحات مرسوم عليها سحب متموجة ، رسما ركيكا ، يحملها عمال يحركونها قبالة النظارة ، فترمز الى الحلاء أو الى فصل الصيف . وتصور عربة ريكشا أو أبة مركبة صغيرة بوساطة علمين من الحرير الأصفر رسم عليهما عجلات ، ويحملهما الممثل نفسه ، فيتظاهر بالصعود بينهما ، ويدبرهما ، وكأنه يركب العربة خارجا بها من المسرح . على أن النار تمثل تمثيلا واقعا باشتعال البارود، وتصور احراق قرية لأكوام الحطب الجنازية التي تحرق فيها جثث الموتى ، فيتصاعد منها بخور على شكل أدخنة متألقة . ويجهد الأجنبي أحيانا قريحته ليفهم رموز المسرح التي تكون أحيانا سرية مبهمة . ويشعر الصينيون من جهة أخرى أن الواقعية التفصيلية في الدراما الغربية توهم القدرة التخيلية عند المشاهد ، ومن ثم تعطل أسمى درجات الاستجابة الجمالية في نفسه .

والأوبرا الصينية اجمالا مسرح كلاسي من الناحية الشكلية البحتة ، وقد جمعت بطبيعة الحال ، خلال القرون التي قطعتها في نماء وشيوع عددا هائلا من التقاليد والعادات والقواعد والتنظيمات . ولا بد لكل ممثل أن يعمل في حدود هذا الإطار الصارم ولا يتأتى للمتفرج أن يقدر عمل الممثل ويحكم عليه الا اذا تفهم صيغة المسرح وعرفها .

وتنقسم الأوبرا الصينية لا الى مأساة وملهة ، كما هو الحال في الغرب ، وانما الى مسرحيات حربية « وو » wu ، ومسرحيات مدنية ، « ون » wen . ويضم الريبورتوار الكامل في الوقت الحاضر أكثر من خمسمائة مسرحية ومنظر . والمسرحيات الحربية بطولية ، تزخر بالقواد المخلصين ، والأباطرة الأمجاد ، وموظفي الحكومة العقلاء ، وكل هؤلاء يكافحون قوى الخيانة ، والعدوان . أما المسرحيات المدنية فانها تهتم بهناء البيت أو تعسه ، وطاعة الأبناء ، وإخلاص الزوجات ، وتأثير الأشباح والأرواح في حياة عامة الناس . ومعظم العقد المسرحية مأخوذ من الوقائع التاريخية أو أحداث الروايات الكلاسيكية ، وشخصياتها مألوفة للمشاهدين منذ نعومة أظفارهم . وقد يمكن مقارنة هذا المسرح من بعض الوجوه بمسرحنا الذي تسوده بعض الشخصيات البرزة من أمثال بروس ، وكاتوت ، ووليم تل ، وجورج واشنطنجتون .

والخطوط العامة للعقد الروائية واحدة تقريبا . ففي المسرحية الحربية ، يقوم الخير ضد الشر ، ويتصارع الاثنان حسب خطة معينة ( الذروة ) ، ويقتل الشر ( حل العقدة ) . أما في المسرحية المدنية ، فان شخصية ما « أ » تستغل وتخدع شخصية أخرى « ب » ، ومن ثم تقاسى الشخصية « ب » ( الذروة ) ، وتظهر الشخصية « ج » فتزِيل



سوء التفاهم أو تمحو الخطأ ، ( حل العقدة ) . ويرز الألتقام مثسلا ساطعا للضرورة الأخلاقية التى تتطلب تقويم ضروب الأذى . وتتميز المسرحيات الصينية بأدراك عميق للفضيلة ، والبطل فيها دائما امرأة تقوى الرجال ، وتسبب قدرا كبيرا من الأذى والضرر للهينة الاجتماعية التى تضم الأسر المحترمة . وتمعن الأوبرات فى المشاهد المحزنة ، وتتضمن سهرة المسرح دائما دموعا تجرى لسبب ما . وإذا انتهت مسرحية بخاتمة سعيدة ، فإن المشاهدين حقيقيون بأن يعترهم الدهش ، مثلما يدهش المشاهد الأمريكى إذا انتهى فيلم هوليودى النمط بخاتمة مفاجئة .

ومع ان المسرحيات التى تصلح للترجمة كل الصلاحية ليست بالكثيرة ، إلا ان المناظر الجزئية المستقلة بديعة كمواقف تبرز مواهب الفنان : ومن تلك المشاهد ، مشهد العشيق التى تفترق عن حبيبها الذى يؤدى رقصة سيف وداما لها ، والزوجة الصغيرة التى تشرب خمرأ حتى تشل ، بينما يمضى زوجها ليله بعيدا عنها ، والجنرال الذى يخضع أعداءه ، ويتظاهر بالتخلى عن المعركة ، وذلك بأن يفتح أبواب مدينته على مصارعها ، والأرملة المتقلبة الأهواء التى تمضى الى قبر زوجها لتصلى عنده ، ولكنها فى طريقها اليه تغازل موظفا حكوميا ، والطالب الذى يقضى الليل كله تحت المطر خارج الدار حتى يتجنب الحديث الى امرأة فاضلة ، ( وكافا على سلوكه هذا بنجاحه فى الامتحان ) ، ومنظر التقاط سوار من اليشم ، أو التجديف فى قارب يعبر النهر ، فكل هذه اللحظات بعض من روائع المسرح .

والأوبرا الصينية فى جوهرها ، أداء استعراضى لبراعة الممثل . بيد ان الممثل لا يملك غير مجموعة من الشخصيات النمطية أو أنماطا من الأدوار التى يستطيع أداءها . والتركيب النمطى الذى يحكم كلا من هذه الشخصيات أو الأدوار تركيب جامد دقيق ، وتفقد الأوبرا نكهتها الخاصة إذا لم تستخدم فى الأداء مجموعة خاصة من الحركات المصطنعة ، ويتجلى هذا فى الأوبرات الحديثة التى تظهر فيها النسوة كثيرا فيمثلن بنفس الأسلوب التقليدى الذى يتبعه المثلون من الرجال . وان نظام « أنماط الأدوار » الذى استحدث البدلاء فى تمثيل الشخصيات أو الأفراد المميزين على خشبة المسرح موضوع سوف نتكلم عنه بأسهاب .

تنقسم « أنماط الأدوار » الى الذكور « شينج » sheng ، وأنماط الإناث « تان » tan . ويتفرع أنماط الذكور تفرعا واسعا الى أدوار

الأبطال العسكريين ، والشبان الوسميين ( وهم عادة طلبة ) ، وأشخاص مسنين أو مضحكين . أما الأنماط النسوية فتشمل « هوان دان » uwa dan ( ومعناها الحرفي « زهرة » ) ، و « تشينج يى » ching yi ( أى « الثوب المطوع » ) ، ووصفات مضحكات ، وعجائز كالحموات . ومع ان الأوبرا الصينية من الوجهة التقنية ميدان كفاح الرجال ، الا ان الأدوار النسوية تشكل فيها موضوعات التسلية الرئيسية . وفى الصين عدد كبير من الممثلين المشهورين الذين يقومون بتمثيل ادوار الرجال ، والذين ذاع صيتهم بصفة خاصة بسبب براعتهم فى الألعاب الجمبازية ، وفى ادوار القادة العسكريين ، أو بسبب أدائهم العاطفى الرقيق لأدوار الطلبة ، ومع ذلك فقلما تمتلئ مسارحهم بجمهور النظارة . اما اعظم النجوم واحبهم الى فلوب الناس فهم أولئك الذين يؤدون ادوار النساء ، وهم ، على حد تعبير الصينيين « الممثلون الذين يمتلكون أدوار المناظر الخفية » .

وليس ثمة دور نسوى ، أشد سحرا واروع من دور « الزهرة » : فهى نشيطة وشهوانية ، وعادة فاجرة ، وهى فتاة شديدة الجاذبية عامة ، عشيقة كانت ام زوجة ، ام أرملة . فإذا تجولت على خشبة المسرح ، لا تهدأ ولا تستقر ، وتضبط يدها اليسرى على خصرها ، فى حين تحرك بيدها اليمنى وشاحا يشبه المنديل الأبيض ، وتبرق عيناها دواما ، ولا تبرح المسرح بثباتا قبل أن تقف فجأة وترشق النظارة ببسمة شهوانية عريضة مباشرة ، كما لو كان بينها وبينهم تفاهم خفى . وتلبس « الزهرة » ثوبا مغرط الزخرف ، وقلنسوة تضم قطعة من الماس والترتر والأزهار الصناعية . وتندلى من ثوبها أحيانا شرط مهتزة من قماش كالبيارق ، أماما وخلفا ، ضم إليها أحيانا قطع براقة من نسيج مبهرج . اما تنكرها فانه يستخدم فيه مسحوق أبيض ، وأحمر الشفاه ، وصبغة للرموش ، ومثلثان لامعان أحمران يؤديان عمل الصبغة الحمراء وظل للعين . وتنبتط الصبغة الحمراء من الأنف ، وفوق الخدين ، وتمطى الجفنين حتى الحاجبين ، الأمر الذى يكسب الوجه تورا ونضارة ويصتبره الصينيون ( وأنا أقرهم على ذلك ) مغريا كل الإغراء . وكلما كانت الزهرة أصغر سنا وأشد فجورا ، ازداد عمق صبغتها الحمراء . وترتدى الزهرة حول رأسها ، وتحت قلنسوتها ، عصابة من قماش تشد عليها شدا مؤلما ، وتضغط لحم وجهها ، وتسحب عينيها الى أعلى فيصبحان فى حجم اللوزتين المنحرفتين .

و « هسون هوى شنج » Hsun Hwei shing أبرع من يؤدى أدوار الزهرات فى بكين ، وهو الممثل الوحيد الذى يستغنى عن ربطه الرأس هذه ، ويخالف العرف أكثر من ذلك اذ يرسم قمه على شكل

فوس « كيوييد » بدلا من شكل « الثغر المضموم » الصغير الذى يسميه الصينيون « الكرز الصغير » .

ويتكلم جميع الممثلين الرجال الذين يؤدون أدوار النساء ويغنون بصوت حاد مرتفع الدرجة falsetto فيما عدا الذين يؤدون أدوار المجازى فانهم يستخدمون أصواتهم الطبيعية ، أصوات الرجال . ومع ذلك فللزهرة تزيمة خاصة ، أشبه بعويل حاد ، يرتفع ويهبط مع كل جملة ، وتتمهل على نفمة « ار » er ، ( وتتكون من صوت « آه » uh متصل بهما حرف الراء r كما ينطقها أهالى « مدل وست(1) Middle West كلما وردت فى كلمة ، فتضفى على الالتقاء زهوة فيها حدة وصرير . ويتفتت الالتقاء ويتلوى بسبب مايعتريه من صفير وهسيس ، وأصوات صادرة من الحلق والحنجرة ، والتي تميز كلام أهل بكين .

والوضع الأساسى ليد المرأة - وهو وضع يبلغ حد التكلف والمبالغة فى دور الزهرة - يتم بدائرة من الإبهام والأصبع الوسطى ، ويستقر طرف الأصبع الرابعة ( ويسمىها الصينيون « الأصبع التى لا اسم لها » ) على المفصل الأوسط الثالثة ، وأخيرا تلمس الأصبع الخامسة ، أى الصغرى ، مفصل الرابعة . وفى هذا الوضع تمتد السبابة مستقيمة الى الخارج . وليس ثمة معنى لهذه الإيماءة ، وليس فى فن التمثيل الصينى أية « مودرا » . وتؤدى الحركات بوجه عام بالتمثيل الإيمائى ، وتصور الفعل المسرحى تصويرا رشيقا أو واقعا حرفيا . وأكثر الأجزاء اتساما بطابع الشهوة فى مظهر الزهرة عند الصينيين ، قدماءا الصغيرتان ( الزنبقتان الذهبيتان ) ، وهما حذاءان صغيران من الخشب لا يزيد حجم كل منهما عن ثلاث بوصات طولا وبوصة ونصف ارتفاعا ، تزينهما فى أفراط رسوم أزهار متنوعة ، ويثبت كل منهما فى قاع الحذاء الذى يدمس فيه الممثل قدمه المشدودة ، وهو بذلك يقف على أصابع قدميه ، ويربطهما ربطا محكما حول قصبة رجليه . أما السراويل الطويلة التى لها شكل قاع الناقوس والتي يلبسها النساء فانها تغطى هذه الزوائد الخشبية فلا يرى المشاهد سوى الحذاءين الدقيقين اللذين يفترض أنهما يلفان قدمين ضئيلتين . والأمر الوحيد الذى يكشف شخصية الممثل الحقيقية ، هو أن ركبتيه تنثنى فى وضع يعلو بعض الشيء عن الوضع الحقيقى للركبة بالنسبة للساق . وهكذا فان شخصية الزهرة هى دائما أطول شخصية تظهر على خشبة المسرح . وينتج عن هذه الدعامات الخشبية مشية خاصة يتميز

(1) حوض المسيسيبي حتى كنساس وميسورى ونهر أوهايو جنوبا ( الولايات المتحدة

الأمريكية ) .

بها الممثل ، اذ يستقيم العنق فى صلابة ، وتتأرجح السراويل أماما ، من جانب الى آخر ، كرقاص الساعة ، وتهتز الزهرة الى أعلى وإلى أسفل ، وكأنها قائمة على كعبين بمهمازين . وفى بعض المسرحيات الحرية ، تكلف امرأة بان تتنكر فى هيئة رجل وتقاتل مثلما تفعل النسوة المسترجلات المحاربات ، فتؤدى حركات شقلبية جانبية ( كارت هويل ) ولغات ، وتتوازن على ساق واحدة دون أن يختل توازنها رغم حداثها غير الثابت .

ولما كانت أحداث الأوبرات الصينية تدور فى عصور تاريخية قديمة ، فإن أقدام النساء لابد أن تظهر مربوطة . ولم تعد هذه العادة متبعة فى الصين ، ولكنها مع ذلك تفسر بأنها نوع من الضمان لا تستطيع المرأة بسببه أن تهرب من زوجها أو من إسرته . ومع ذلك يبدو أن هناك فى الوقت الحاضر تفسيرا لهذه العادة أقرب الى المنطق السليم : ذلك أن الأقدام الصغيرة آية من آيات الجمال . ففى اليابان مثلاً ، وفيها لا تربط أقدام النساء بالمرّة ، لم يزل الممثل الذى يؤدى دور المرأة يلبس صنادل لا يزيد حجم الواحد منها عن نصف حجم قدمه الطبيعية ويحجب « الكيمونو » (١) الطويل الهفاهف جسم الممثل كله ما خلا أصابع قدميه ، ولكنه اذا خلع نعليه أمام بوابة أو قبل أن يخطو داخل منزل ، شهد المتفرجون الصندلين الصغيرين اللذين تركهما خلفه ، وتخيلوا منهما رقّة وجمال قدم المرأة . وكان الصينيون يجدون دائما فى صغر أقدام نساءهم إثارة جنسية . وكثيرا ما يحتوى المشهد العاطفى ، فى الأدب الصينى ، على إشارة للعاشق وهو يلمس أو يقرص قدم محبوبته . وفى مسرحية الذهاب الى القبر تشسدت إثارة الزهرة ، وتصل الى ذروتها حين تعد قدميها وهما مشدودتان وتهزهما أغراء لآحد الرجال .

أما النساء من طراز « الثوب المطوع » أو « تشينج يى » فهن زوجات مخلصات ، وبنات مطيعات ، أو إية نساء أخريات طبيبات ، صابرات على المكروه . ويتركز الانتباه فى هذه الأدوار الى الانحسان الفئائية الطويلة ، وحركة أكمام الرداء الطويلة الرشيقة الرصينة التقنة . ويمتاز « مى لان فاتنج » بأدائه هذا الدور كما يمتاز بأدوار « الزهرة » الخيثة ، ولا مثيل له فى الصين كلها فى قدرته هذه على أداء نمطين متناقضين الى هذه الدرجة . أما انعطاف الأدوار النسوية الأخرى فأنها تفسر نفسها بنفسها ، وهى على أية حال لا تشغل الا حيزا صغيرا جدا فى المسرح حتى لتعتبر ، الى حد ما ، زائدة عن الحاجة .

(١) الكيمونو : عباءة يرتديها اليابانيون .

اما ادوار الرجال ، فان اكثر ما يجذب الانتظار منها ادوار « الوجوه المصبوغة » وتسمى « تشينج » ching أو « هوالين » hwa Lien والشخصيات التي تظهر بوجوه مصبوغة بهذه الصورة المفزعة ، اما شخصيات شجاعة بدرجة مرعبة ، أو شريرة بدرجة فظيعة . وتستخدم الأصباغ الزيتية للرجال الطيبين ، اما وجوه الأوغاد فيجب تغطيتها بالمساحيق ، وأن تكون كامدة اذ لا يجوز أن تبرق . ويختص اللون الأبيض بالشر ، والأحمر بالاخلاص ، والأخضر والأزرق بالشياطين والأوباش ، والأسود بالاستقامة ، والأرجواني بقطاع الطرق . وتحدد كمية الدهان الأبيض درجة الدناءة في طبع الشخصية ، وذلك على وجه العموم . وتدل بعض الخطوط السود القصيرة التي ترسم فوق الدهان الأبيض أيضا على الدناءة ، الا اذا رسمت عند أطراف العينين لتصوير الغضون الزخرفية التي تحيط بهما . وترتدى هذه الشخصيات عادة لحى حمراء أو سوداء أو بيضاء ، وتدل بصفة عامة على الرتبة والأهمية ، والرجولة المفرطة .

وكثيرا ما تبدو هذه الضروب من التنكر ، شديدة الغرابة ، مفرطة القبح ، في نظر المشاهد الذي اعتاد رؤية الممثل في هيئته الطبيعية على خشبة المسرح . وللوجه مائتان وخمسون رسما مختلفا في المجموع ، ينتمى كل منها الى نمط خاص من الأدوار . وفي مقدور الصينى المتوسط أن يذكر اسم الدور بمجرد رؤيته نوع التنكر . والكثير من هذه الأشكال التنكرية لا يتبع في رسمه خطوط الوجه ، بعكس اشكال كالكالي التنكرية في الهند ، والتي قد ترتبط بها الأشكال الصينية بوشائج تاريخية : فالعيون الاصطناعية قد ترسم أعلى أو أسفل العيون الطبيعية ، والأنياب قد ترسم فوق الدقن . ومن هذه الرسوم ما لا يزيد عن خطوط حلزونية دوامة ، تبدأ عند أحد الخدين وتمتد على الوجه كله فتغطي كل ما فيه من علو وانخفاض ، أو ضوء وظل ، تبعا لقسمات الوجه . وثمة أشكال تمثل سيوفا وأشياء أخرى .

وشخصية « باو كنج » Pao Kung مثلا ، التي تحاكم الأرواح كلها في العالم الأخرى ، لها وجه يملوه دهان أسود ثابت ، وعلى جبهتها قمر كامل أصفر اللون . وثمة دور آخر يمثل فهذا يتخذ هيئة آدمية ، على خديه بقع ذهبية ، كالعملات النقدية ، تشبه بصورة مبهمة البقع الموجودة على اهاب الفهد . ويلبس الممثل ، بما يناسب عظمة هذه اللامع الغربية ، أحذية سمكة النعال ، واكتافا عريضة محشوة ، وأردية حريرية ثقيلة مطرزة توحى بالدروع والحلل العسكرية المزخرفة . وبغنى الممثلون ، ويتحدثون بأسلوب فظ وشرس ، ويؤخر

تمثيلهم المظن بالايماءات المفرطة العريضة . وفى الترتيب التلججى الخاص بأنماط الادوار الصينية ، توضع هذه الشخصيات التنكرية فى مرتبة ادنى من ادوار « الزهور » و « الطلبة » ، ومن ثم تدفع لمثيلها أجورا اقل ، الأمر الذى يفسر التناقض المستمر فى عدد المتخصصين فى ادوار « الوجوه المصبوغة » فى الوقت الحاضر .

أما ادوار « طلاب العلم » فانها تتسم بدمانة الأخلاق ، والهسدوء والتحفظ فى الأفعال ، وهم يغنون أكثر من غيرهم من الممثلين الرجال الذين يظهرون على خشبة المسرح الصينى . وهم دواما وسماء ، يستخدمون فى تنكرهم اللون الأبيض ، ويضيفون اليه لسة باهتة من دهان أحمر حول العينين ، ثم خطا أحمر غليظا فى سمك اصبع اليد فوق الجبهة ، يشبه علامة الطائفة عند الهنود ، ويبدأ من خط الشعر حتى قصبة الأنف ، ويعتبر سمة اضافية من سمات الجمال . وتتميز قبعاتهم بقطع بيضاوية عريضة وبارزة من قماش منشى ، مشبوكة بها من الخلف ، ترفرف وكأنها أذان كبيرة عندما تتحرك رؤوسهم . ورقم ان تصرفاتهم تتسم بالرجولة ، ألا أنهم يتكلمون ويغنون بصوت حاد مرتفع الدرجة بنوع ما ، وقلما يكلفون بالقتال ، أو باداء حركات جريئة أو عنيفة . وهم غالبا ققراء ، يطمحون دواما فى الترقى فى خدمة الحكومة ، ويؤدون اختبارات عسيرة مجهدة ، وكثيرا ما يقعون ضحايا المعاملة السيئة التى يلقونها على أيدي الموظفين الأشرار المرتشين .

وتتضمن كل أوبرا عددا من فواصل ألعاب «المهرجين» . ولا يستخدم هؤلاء أى نوع من التنكر ، اللهم الا رقعة بيضاء فوق العينين وقصبة الأنف ، قبلو كزوج منشور من أجنحة الفراش . و «المهرج» فى الصين، كما فى سائر مسارح آسيا ، يتكلم بلغة عامية ، خالية من الشعر أو ضروب التورية والتلميح ، أو الأساليب اللغوية العتيقة التى تميز احاديث الممثلين الرئيسيين ، وألعابه مضحكة فى اسراف ، مفرقة فى الهزل ، وفى كلامه بذاعة كثيرة .

وفى اعتقادى أن الأوبرا الصينية من اكمل وأصح الأشكال المسرحية فى العالم . وهى فن متطور ، ذو نمط مركب ، واسلوب تحكمه التقاليد والقواعد الجمالية الثابتة المستقرة . ولا بد لممثل الأوبرا أن يتأمل دوره ، ويعرف أدق التفاصيل فى ظلال المعانى ، وفروق الإيمااءات ، ولا بد أن يكون بهلوانا ( ويرجع هذا الشرط بقدر كبير الى الامبراطورة الوالدة التى كان يحلوا لها بصفة خاصة أن تشهد أبطال الأوبرا وقد تجردوا من ملابسهم حتى الحصر ، وانهمكوا فى ضروب من حركات الحفة والمرونة والشقلبية والقوة القشوم ) ، وعليه أن يغنى ويمثل ، ولا يكفيه مراعاة الأصول الفنية الدقيقة ، وانما عليه فوق ذلك أن يضيف على كل دور يقوم به

سحرا ينبثق من شخصه . ويظهر الفنان الصينى دائما أمام جمهور  
شهد الدور الذى يؤديه وقد أداه مئات المرات عشرات من غيره من الممثلين .  
ولا يعرف الجمهور سطور الأوبرا وانقلابها فحسب ، وإنما يعرف فضلا  
عن ذلك أدق تقاليدها ، الأمر الذى يلقى على كاهل الممثل عبئا ثقيلا .

ويبدأ الممثل فى سن مبكرة من مرحلة الطفولة فى تعلم أصول حرفته  
وتعقيدهاتها . ويعلم الممثلون الآباء أولادهم بمجرد أن تظهر فيهم الوجهة  
لفن المسرح . وفى بكين وحدها ست مدارس يتدرب فيها الأطفال على  
التمثيل . ويبدأ الأولاد فى تجربة مواهبهم وما تعلموه فى عروض خاصة  
تقدم فى وقت مبكر من المساء قبل العرض الرئيسى للمسرح ، يتذاكر  
قيمتها نصف القيمة الأصلية . ويتخصص الصبى فى أنماط الأدوار التى  
سوف يؤديها وحدها طول حياته ، بمجرد أن يبدأ فى التدريب على  
التمثيل . وفى الغرب ، يكتب الدور المسرحى عادة بحيث يلتصق بصورة  
حقيقية فعينة ، وبحيث يصور الإنسان فى داخله تصورا عميقا حتى  
يستطيع أكثر الناس أن يلمسوا شيئا من نفوسهم فى هذه الصورة . أما  
فى الأوبرا الصينية ، فإن نمط الدور يحيط بجميع المظاهر التى تناسب  
الشخصية . فإذا كان الدور لرجل شرير ، فإنه لا يتورع عن أى فعل ،  
وإذا كان لرجل قاضل ، فإن الدور لا يقفل أى عمل طيب . ويخلص من  
ذلك مضمون للدور مركز ، أو تعبير درامى لا يترك مجالا للتفاعلات الآدمية  
أو التعليقات النفسية (السيكولوجية) .

والمرشح ، كما يفهمه الصينى ، اما نموذج للمثل العليا ، أو لأحد  
مراتب الفجر والذيلة . وانه ليحمله مؤثرا ، ومحركا للمشاعر ، لتجده  
من الروابط الإنسانية التى تعتبر أنها ضرورية . والانفعالات التى تتولد  
من هذا المسرح واحدة لا تتغير : دموع ، وضحك ، وأشجان . ويتماثل  
التعاطف والتناظر . بيد أن الصينيين يتفاعلون فى مسرحهم مع مجموعة  
متباينة من المؤثرات الجمالية ، فهم يتجاوبون مع خلاصة مقطرة من  
الإنسانية ، لا مع الإنسانية ذاتها . والمسرح الصينى أنقى ، من الوجهة  
الجمالية ، من مسرحنا . أما من الوجهة الإنسانية فهو أدنى منه مرتبة ، إذ  
يسهم بقدر ضئيل فى شئون الحياة أو المجتمع ، الى جانب أخلاقياته  
العتيقة . وأما من الوجهة الفنية ، فلا ينازع انسان فى روائعه العميقة .

ويدرك كل انسان سأل أسبوى عن العلة فى عظمة باخ أو بهتوفن  
مثلا ، مقدار الصعوبة فى نقل حلاوة الموسيقى الى نفوس الناس . وتجد  
الأذن الغربية فى الموسيقى الصينية التى تصاحب الأوبرا كل العيوب  
والنقص : فهى مرتفعة ، صاخبة ، ومفرقة . وقد ألصق الغربيون بها  
من النوت القاسية أكثر مما ألصقوه بغيرها من مظاهر الحياة الآسيوية .

فكل آلة فيها غريبة : الجونجات ، والمصفقات الخشبية ، والشخاشيخ ، والأرغون المصنوع من القاب ، والأبواق ذات الصوت الأجلج ، والصفاقر ( الفلوت ) الحادة النغم ، والطبول المدوية ، والكمآن ذى الوترين المسمى « ارهو » er-hu. المصلصل ذى الصوت الشجى . أما الألحان فانها تنحصر فى حوالى ثلاثين سلما أو أسلوبا ، وتبدو متواترة للأذن غير المدربة على تنوعها . وتمزق الفرقة الموسيقية عزفا متواصلا ، وبمتهنى الشدة ، ولا تقتر الا فى بعض اللحظات النادرة ، أو عندما تكون المسرحية من النمط الأهدأ المسمى « كن تشو » Kun ch'u . وثمة عدد كبير من الألحان الغنائية المسجلة ، مثل : « الذهاب الى القبر » ، و « وداع الملك لمبيته يو » ، وأغان من مسرحيات « العلماء الأربعة » ، و « انتقام صياد السمك » ، و « معبد باه تشا » . وفى الامكان سماع معظم روبرتوار « ميبى لان فانج » . والشئ الوحيد الذى ينبغى للدارس أن يفعله ، هو أن يصفى الى هذه الألحان مرة بعد أخرى حتى يبدو له شئ من الانتظام وسط هذا الخليط المشوش الذى يطرق أذنيه .

وكان بعض كبار الفنانين مثل « تشياو جو ينج » Chiao Ju Ying و « يانج يو تشين » Yang Yu Ch'ien قد قدموا ، قبل أن يتسلم الشيوعيون زمام الحكم ، ما أسماه « بالأوبرا الصينية المهذبة » ، التى رقت فيها الموسيقى ، وقلت التغيرات والتناقضات فى العقد الروائى والشخصيات ، وجعلت أكثر واقعية ، وزودت القصص بمعانى اجتماعية . وقد أبقى الشيوعيون على الأوبرات القديمة ، وصرحوا لها بمواصلتها عروضها ، وأخذوا فى الوقت ذاته يشجعون الأوبرات « المهذبة » بالقدر الذى يتلاءم به مع أذواق الجمهور التقليدية الجامدة ، وتحظى به من شعبية . وبعض هذه الأوبرات انما هو احياء لأوبرات قديمة زالت من قبل مثل « تحرير الامبراطور من سلطاته » . على أن منها أوبرات جديدة لا يربطها بنمط الأوبرا الكلاسى غير رباط « تكنيكى » . ومن هذه الأوبرات الجديدة ، أوبرا « الفتاة البيضاء الشعر » ، التى فازت بنجاح باهر فى الصين ، وربحت جائزة ستالين للأوبرا فى عام ١٩٥١ . وتحكى هذه الأوبرا قصة فتاة فلاحه جميلة أجبرت على زواج صاحب الأرض الثرى الذى يتولى جباية المكوس ، فيفتصبها ، وينتحر والدها ، وتهرب هى ، ويبيض شعرها من الآلام التى كابدها . ويثور الفلاحون آخر الأمر ، وتحرر الفتاة ، ويتهج الجميع بنهاية العهد الاقطاعى الطاغى .

وثمة فن من توابع الأوبرا ، شجعه الشيوعيون : ذلك هو خيال الظل ، ويسمى « ينج هسى » Ying Hsi وكانت مسرحيات خيال الظل فى وقت من الأوقات جزءا حيويا من دنيا الملاحى الصينية ، ولكن شعبيتها ذوت مع الأيام . وعندما كنت فى بكين آخر مرة ، لم يكن بها سوى فرقة



واحدة . وكان لاعب الدمى يشغل سائق عربة « ريكشو » فى النهار ، ويعرض ألعابه ليلا ، فى ظروف نادرة ، فى بيوت بعض الأفراد . وقد أجرى له الشيوعيون الآن اعانة مالية ثابتة . وهناك خامة من صغار لاعبي الدمى يتدربون على الفن لينقلوا هذا النمط المصغر من الأوبرا الى النواحي التى يوجد فيها مسرح دائم منتظم . ويرتد تاريخ خيال الظل الى القرن الأول قبل المسيح عندما عرض على الإمبراطور « وو تى » خيال عشيقته المفضلة فى الذكرى السنوية لوفاتها ، وقيل له ان هذا الخيال هو روحها . وعندما انكشفت الخدعة ، قطعت رأس الكاهن الذى دبرها . على أن امكانيات خيال الظل كنمط من اللهو الدرامى قد استغلت بعد ذلك . ويعرض خيال الظل بامساك دعى مصنوعة من جلد ملون خلف شاشة مضاءة من قماش شفاف . وتحرك الدمى بينما يقف اللاعب نفسه جميع الألحان ، ويلقى جميع الأحاديث . وعلى مر السنين اضطلع خيال الظل بعرض جميع الأوبرات ، وأصبح « أوبرا الفقراء » . وهكذا أتبع للفقراء أن يشهدوا فى خيال الظل كل ما يعرض فى المسارح ويؤديه الممثلون الأدميون ، مقابل أجر زهيد .

وثمة فن آخر عظيم الأهمية بالنسبة لمن يدرس المسرح ، ذلك هو تاي تشى تشوان T'ai Chi Ch'uan ، أو « التمرينات الرياضية البدنية » ، وتزاول هذه الحركات شبه الراقصة بكثرة فى جميع أنحاء الصين ، وهى مصممة كتمرينات لتقوية الجسم ، وتدريب الإنسان على السيطرة عليه ، وعلاجه من بعض الملل والأوجاع . وتبدو شبيهة بمشهد الملائكة البطيئة فى خيال الظل ، ولو أن الكثير من حركاتها على درجة من الغرابة والجدة يجعلها أكثر من مجرد ألعاب رياضية . وقد درست « صوفيا ديلزا » Sophia Delza أخيرا فى نيويورك هذا الفن ، الى جانب بعض الاقتباسات المختارة من الأوبرات. الحياة النشيطة ، وأعدت بعض البرامج الرائعة . وتبدو الحركات فى يديها شبيهة بالرقص ، كجميع الحركات التى نشهدها اليوم فى الصين ، فيما عدا المشاهد الإيمائية التى يؤدونها فى الأوبرا «مبى لان فانج» بطبيعة الحال .



## المسرح الحديث

قد يتصور الغربى الذى لم يبرح بلده أن الصينيين أناس غامضون لا يعبرون عن خلجاتهم وأفكارهم ، ولكن السائح الذى يزور الصين ، أو حتى يمر بها مروراً عرضياً ، سوف يلاحظ ، على العكس من ذلك ، حب الناس الطبيعى للمسرح ، والتمثيلات التى تؤدى يوميا على قارعة الطريق :

وسائقى العربية الصغيرة ، وهو يؤدى مشهداً تمثيلاً أمام الراكب بأمل أن ينال منه مزيداً من النقود . وكثيراً ما ترتفع فى الشوارع أصوات الناس وهم يتصايحون ، وي يكون بكاء صادقاً أو متكلفاً . وتحسن هذه العروض كلما ازداد عدد المارة الذين يتجهرون حول المؤدين . وان دل هذا الأمر على شيء فانما يدل على طبيعة عند الناس تؤكد استعدادهم الفطرى الدرامى .

والصينيون ، بخلاف غيرهم من الشعوب الآسيوية ، يتمتعون ، على مستوى رفيع ، بقدرة ملحوظة على الاقتناع وفتنة العقول ، والتعبير عن مشاكلهم ورغباتهم بأسلوب مؤثر ، وهذه صفة تكاد ترتقى الى مستوى الطبيعة القومية . ولا يختلف رأيان فى أنه من الخطورة التعميم فى الآراء الشخصية عن بلد ما ، ومع ذلك فان السائح حقيق بأن يتلقى عددا لا يحصى من الانطباعات الصغيرة التى تشكل فى مجموعها صورة ، قد تكون مبهمه ، عن الطبائع العامة للشعب . وكما أنه يجوز لنا أن نقول عن اليابانيين انهم يطعمهم فنانون بارعون فى استخدام أيديهم ، فانا سوف نجد ، على ما اعتقد ، أن الصينيين شعب من الممثلين ، آية ذلك العدد الهائل من المسارح المنتشرة فى جميع أنحاء الصين . وفى شنجهاى حى يسمى « العالم الكبير » ، المثل من جزيرة « كوني » فى نيويورك . هذا الحى ، مثلاً ، ليس فيه من اللاهى المنوعة مثل ما يوجد فى جزيرة « كوني » ، وانما يقوم معظمه على المسارح وانماط التسلية الحية الفنية بالواهب . ويستطيع الانسان مقابل ما يساوى « سنتين ونصف السنت» (١) أن يقضى مساءه متنقلاً فى قاعات الفرجة الفسيحة الخشبية ذات الطابقين ، فيشاهد مختلف انماط المسرح والأوبرا من طراز شنجهاى ، وبكين ، وأوبرا جديده فى قالب هزلى ، تؤديها فرق والعب المشعوذين . ومباريات الملاكمة ، وصالة عرض افلام سينمائية .

وفى الامكان تفسير شيء من الاحساس الدرامى الذى يمتاز به الصينيون ، بانهم يتمتعون بالحرية فى كل شيء ، فالأطفال يجدون تساهلاً من آبائهم ، منذ نعومة أظفارهم ، فهم يلعبون كما يحلو لهم ، حتى آية ساعة من الليل ، مهما كانت متأخرة ، وينامون ويقتسلون بقدر ما يشاؤون . ويشب الصينى عموماً فى جو من الاسترخاء والحرية ، لا تقيدته فى الغالب آداب معينة للسلوك أو أحكام دينية تثقل على ارادته . واذا كنت قد لحظت عدداً من الصينيين الهادىء الطباع بين معسارفى ، فان الصينى المحجول مع ذلك انسان نادر الوجود . وتساهم البيئة الجريئة

التي يولد كل صيني في أحضانها في خلق شعور بالأمان والطمأنينة في نفسه ، ويبدو هذا بصفة خاصة في قدرته على اللعب والتمثيل دون وعى أو خشية من سخرية الناس . وكانت هذه الحال مشكلة تجابه دوما رجال السياسة . وحاول شيانج كاي شيك ذات مرة تقويم طبيعته الصينيين تلك ، فبدأ حركة « نحو حياة جديدة » ، حاولت ، فيما حاولته من أشياء ، خلق « شعور بالحرى » في نفوس الأهالي . ولم تكن الدراما التي تعرض كل يوم في مدن الصين قد تأثرت بهذه الحركة ، عندما كنت في الصين . واليوم ، والصين يحكمها الشيوعيون ، فإن التقارير تثبت أن المشاهد التي تمثل في الشوارع ، والحركات التمثيلية التي يؤديها الأطفال ، والممثلون العموميون والخصوصيون ، لم تحرم من نعمة الجمال ، وطابع الإلهام .

والدراما مع الموسيقى ( كما في الصين ) ، أو مع الرقص ( كما في الهند ) ، غائرة الجذور في الوعي الجمالي لأهالي قارة آسيا ، لدرجة أن فكرة المسرح غير المزخرف الذي لا يتضمن أكثر من أداء عادي بالكلام والحركة التمثيلية لم تتطور إلا في زمن متأخر . والألفاظ التي تعبر في الصين عن المسرح الحديث هي عموما : « المسرح الجديد » ، و « المسرح المتكلم » هوا جو hwa ju . على أن كلمة « غربي » أو « أجنبي » ، قد يلائم كل منهما المسرح الحديث ، لأن تاريخ هذا المسرح هو في معظمه تاريخ النفوذ الغربي .

وترجع بداية المسرح الحديث في الصين إلى عام ١٩٠٧ عندما ترجمت مسرحيتا « غادة الكاميليا » و « كوخ العم توم » ، وحورتا لتلائما المسرح الصيني . ونما الاهتمام بهذا النمط الغريب من الدراما المتكلمة نموا مطردا ، بيد أن اللغة كانت من أهم العقبات التي اعترضت طريقه . وكان الأدب حتى ذلك الحين وقفا على اللغة الرسمية المكتوبة التي كانت تقدمها غير مفهومة لأي إنسان من غير الأدباء . بل لقد كان من الصسير على الأدباء أنفسهم أن يفهموها إذا تليت بصوت مرتفع ، لما تحويه من كلمات متخصصة ، وعبارات متكلفة متحذقة . فكانت مشكلة هذه المسرحيات الأولى الواردة من الغرب تنحصر أول كل شيء في شبه استحالة ترجمتها إلى مثل هذا القالب القوي العتيق .

وكانت اللغة العامية التي يتحدث بها الناس ، والمسماة « بي هوا » pai hwa تعتبر سوقية غير لائقة لأي شكل فني . وقد حافظت الجامعات والدوائر الحكومية على هذا الجدار الصناعي الذي يفصل بين لغة الشعب واللهجة التي يتحدث بها . وسعى بعض المعلمين لحمل السلطات على الاعتراف باللغة العامية « بي هوا » وسيلة شرعية للتعبير العام أو الرسمي ، ولم يفوزوا ببقيتهم إلا في عام ١٩١٩ عندما جاهد

الطلبة فى جميع أنحاء الصين جهادا عنيفا فى سبيل خلق ما يسمى اليوم بالثورة الثقافية . وأخيرا استخدمت اللغة العامية فى جميع الأغراض الأدبية والمسرحية . ولم تستطع الدراما أن تتقدم تقنما جديدا إلا بفضل الاعتراف الرسمى باللغة العامية . وأتاح استخدام هذه اللغة مجموعة من التراجم القيمة المفهومة للأدب الغربية . وقد صيغت الدراما الأهلية بطبيعة الحال على نسق هذه الأعمال المترجمة . واستطاع الصينيون بعد أن ذللوا عقبة اللغة ، أن يقتبسوا من الغرب بالجملة نمطا من الواقعية الكاملة ، والوسائل الفنية ( التكنيكية ) الغربية فى الإخراج المسرحى ، والأزياء الحديثة ( إما الأزياء الغربية أو الأزياء الصينية المحلية ) ، والتصوير الصادق الحرفى للمخلوقات البشرية الحقيقية . وشيدت فى المدن العظمى دور للتمثيل ، فيها ستائر وأضواء ، وأدوات المسرح الغربى العادية . ومع ذلك فإن الفرق التى قامت بجولات فى خارج الصين ، كانت تصالج مسرحياتها بحيث تعرضها فى النمط القديم من المسرح الصينى .

وكان الطلبة بين طلائع رواد هذه الأساليب الفنية الجديدة ، مثلما كانوا فى مضمار الإصلاح اللغوى . وعرض طلبة جامعة « نانكي » فى « تينسن » نصا مترجما من مسرحية « عدو الشعب » لابسن ، وجعلوا عنوان المسرحية « الطبيب الأحق » ، حتى تجيزها الرقابة التى كانت تعتبر موضوعها متطرفا . وثمة جماعة أخرى من الطلبة فى مدينة بكين ، لمست فكرة عن تحرر المرأة فى مسرحية « مروحة اللادى ونلدريم » فأخرجتها ، وحظيت بنجاح باهر . وما لبثت مسرحيات شو وجالسمورثى Galsworthy أن ترجمت ، ومثلت من أجل ما فيها من رسالات أكثر مما فيها من فن .

وأخيرا ابتداء ظهور كتاب المسرح الصينيين . وكان أولهم « تينج هسى لينج » Ting Hai Ling ، وهو من علماء الطبيعة ، كتب مسرحيات من فصل واحد تعالج بعض المشاكل فى أسلوب « أبسن » . ويعتبر « هنج شنج » Hung Sheng و « تيين هان » T'ien Hun أكبر الكتاب الدراميين المحترفين فى الصين ، وتناقض مسرحياتهم المبادئ الكونفوشية من حيث أنها تنتقد قواعد السلوك الأخلاقية القديمة ، وتدافع بشبات عن مبدأ إلغاء نظام الأسرة القائم ، وعن حق كل شاب فى اختيار زوجه ، وحرية المرأة . وتبدو لنا هذه الأفكار فى الغرب عادية ، بيد أنها كانت متسلطة على المسرح تسلطا كبيرا مثلما كانت المشاكل نفسها متحكمة فى عقول الناس الذين كانوا يسعون الى التحرر من ربقة الماضى . ولم تزل مسرحية مثل « بيت العرائس » لابسن تفتن عقول الناس ، رغم أنها قد أصبحت بالفعل عملا قديما الطراز فى الغرب .

وقد صادفت حركة المسرح الحديث نفسها في مستهل ثلاثينات هذا القرن بعض المضاعف . فقد اشتد أوار الثورات السياسية والأدبية التي ألهمت الصين كلها ، وملأتها بالآمال العراض ، وأجبر المتعلمون وأصحاب المثل العليا على تغيير مبادئهم والانتقال الى الأحزاب السياسية المضادة . وكابد المسرح انقلابات مؤلمة . وأثارت اللغة نفسها مشاكل جديدة . وتحولت لفظة المسرح ، فأصبحت أكثر من مجرد حديث عادى من تلك الأحاديث التي يلقيها الانسان فى داره بصوت مرتفع . وجابه الكتاب مهمة خلق جمال حقيقى صادق والتعبير عن أفكار جديدة فى بيئة لم تكن تهتم الا بتوافه الحياة العادية . ووجد الفنان نفسه على حين غرة مجردا من كل تراث او عرف يلجأ اليه ، ويطلب العون منه . وبدأ أن جذب اللهجات العامية والاقليمية الذى تجلى مع قبول استخدام لغة الحديث بدلا من لغة الكتابة ، قد منع قيام مسرح مركز او حركة درامية مجمعة . وثبت أن تباطؤ الصينيين فى اعتناق مذهب جديد للمسرح مشكلة أخرى . وكان أهم شيء فى الموضوع أن الحالة الاقتصادية الميؤس منها فى الصين قد عاقت ازدهار مسرح حي حديث يعتمد عليه كتاب وممثلون فى كسب عيشهم .

واستفاد المسرح من قيام الحرب اليابانية ، فقد استثيرت مشاعر الناس ، وألهمت الدعاية ضد اليابان جماهير المسرح وكتابه المتحمسين . وخلقت عملية نقل أجهزة الحكومة والفرق العسكرية ، بل والمتعلمين ، جملة الى مدينة شنجكنج ، من هذه المدينة مركزا طبيعيا للعمل الاصيل الخلاق فى الحقل الفنى ، الى جانب ادارة حركة المقاومة . وكانت ضروب اللهو المحلية المختلفة لا تتواءم بطبيعة الحال مع جماعات الواقدين من المتحذلقين الذين رحلوا عن بكين وشنجهاي وناكينج وهانكو . وكان لابد من كتابة مسرحيات جديدة تتمشى مع مشاعرهم وترفع عنهم فى موطنهم الجديد . وظهر الكثير من المسرحيات خلال سنى الحرب ، أولها «البحث عن الذهب» ، وتعالج موضوع المضاربين الذين استغلوا الحرب فى مغامرات مالية ضارة بمصلحة الوطن ، وضربت هذه المسرحية رقما كان يعتبر قياسيا حتى ذاك الحين فى طول مدة العرض ، إذ استمر عرضها أربع وخمسين ليلة .

وانبثق مسرح شعبى خارج مدينة شنجكنج عاصمة الصينيين زمن الحرب ، وطافت عشرون فرقة مسرحية فى الأقاليم الداخلية تعرض «مسرحيات الشوارع» أو «الصحف الحية» - «هاو باو جو» . ولم يتوان الشيوعيون فى الشمال فى استغلال هذا النمط من المسرح البسيط كوسيلة لتأجيح المشاعر الحربية . وأخرج «هو شاو هسوين» Hu Shao Hsuen ، وهو كاتب مسرحى من حزب كومنتانج Kuomintang

أول مسرحيات الدعاية ، وجعل لها اسما وطنيا هو « كيف تكون جنديا » .

وما حل عام ١٩٤١ حتى كان اليرتوار يضم أكثر من مائة مسرحية أشهرها « ألق سوطك » . وتناول هذه المسرحية الصغيرة ممثلا يشتمل بثوب ساحر عادى جوال ، كأولئك الذين تقابلهم كثيرا في شوارع أية مدينة في الصين . ويقف الساحر في ركن أحد شوارع المدينة ، ويشرع في أداء بعض الحيل اليدوية الباردة ، وتعاونته في ذلك فتاة صغيرة . وبعد أن يتجمع عدد كاف من النظارة ، تبدأ الفتاة في اقترااف بعض الهفوات ، فيضربها الساحر بسوطه . وهنا يندفع أحد الحاضرين (وهو تابع للساحر ولا ريب) ليدافع عن الفتاة ، ويصبح بالساحر قائلا « ألق سوطك » . ثم يلقي عدة خطب حماسية وطنيه . ومضمون العقدة أن الساحر الحبيث رمز لليابان المعتدية ، أما الفتاة المسكينه البريئة فهي الصين . وأينما عرضت مسرحية « ألق سوطك » أثارت حفيظة الصينيين ، وكانت عاملا هاما في رفع الروح المعنوية . وقد نشر الكثير من « مسرحيات الشوارع » في كتيبات ، في قالب ادبي . وراق المسرح الجديد في نظر الحكومة ، وسر به الناس أنفسهم ، بل وتشكلت فرق مسرحية ألحقت بأغلب الكتائب العسكرية في كل من معسكرى كومنتانج والشيوعيين .

وما أن أشرفت الحرب على نهايتها حتى كان المسرح الحديث قد بلغ درجة عالية في الانتاج ، وتكونت طائفة من الممثلين وكتاب المسرح المتخصصين الأكفاء .

وكان هناك على الأقل ستة كتاب مسرحيين كبار ، طوروا أساليبهم وقوالبهم الخاصة المتميزة ، بعد أن مروا بتجربة طويلة في هذا المجال . وقد أنجز « تيين هان » Tien Han وهو من طلائع الرواد ، تطوره السياسي والفني ، بعد أن استهل بكتابة مسرحيات تناول الإصلاح الاجتماعي ، وانتهى بمسرحيات « ماركسية » ضخمة . وأوسع روائعه انتشارا مأساة ذات ٢١ فصلا ، سياسية الموضوع ، وتسمى « قصة النساء المليحات » ، وتتضمن ما يسميه « الدعاية المركبة » ، تستخدم في عرضها لوحات ثابتة وصور متحركة الى جانب التمثيل الدرامي الأصلي ، وتثوب الفواصل التي تقوم بين النظارة والمؤدين ، وتدخل المشاهد التعليمية والتربوية مشاهد تمثيلية حية . و « تيين هان » اليوم رئيس اتحاد فناني المسرح ، في العولة الشيوعية ، وعميد كتاب المسرح الصيني الحديث . وكان في الجانب الآخر من السياج السياسي « هنج شنج » Hung Sheng الذي اشتهر بصياغته للغة الجديدة ، و « لي تشين وو » Li Chien Wu الذي أثارت هزلياته الأخلاقية ضحك الناس في فترة

سياسية عاصفة • أما « كو مو جو » Kuo Mo Jo ، وهو شاعر ومؤرخ وكاتب مسرحي ، فإنه اكتسب شهرة كبيرة بمآسيه التاريخية التي كان يجري أحداثها في القرن الثالث قبل الميلاد • وقد هاجم النقاد في بادئ الأمر مسرحياته ، للبون الشاسع بين لغتها الحديثة ومناظرها العتيقة • ونعت حكومة كومنتانج على مسرحياته أنها تقيس الماضي على الحاضر قياسا غير موفق • وبعد انتهاء الحرب مباشرة ، قام بزيارة الاتحاد السوفيتي ، ولما بعد ذلك من تلقائه الى هونغ كونج ، ثم عاد منها نائباً لرئيس جمهورية الصين الشعبية عندما استولى الشيوعيون على مقاليد الأمور •

وكان في هونغ كونج ، وفي ظروف مماثلة ، « هسي ين » Hsi Yen وهو من أكفأ كتاب المسرح في الصين • وتعالج مسرحياته ، في أبسط لغة ممكنة ، الاضطرابات العاطفية التي يعانيها أفراد الطبقات المتعلمة ، وغرور المواطنين من عامة الشعب • ومسرحياته ، على غرار مسرحيات « تشيكوف » ، خالية من الذرى ، ولكنها قوية ، ومثيرة ، باستقامتها ، واخلاصها ، وما تمتاز به من حرفة فنية صحيحة •

واعتقد أن أعظم كاتب أنجبته الصين في مجال المسرح الحديث ، هو « تساو يو » Ts'ao Yü ولد في عام ١٩٠٥ ، وبدأ حياته في المسرح في سن المراهقة حين مثل دور « نورا » في مسرحية « بيت المرائس » ( وكان النساء لم يزلن ممنوعات من الظهور على المسرح حتى ذلك الحين ) • وقد وزع وقته ، لفترة ما ، بين التمثيل والكتابة للمسرح • على أنه سرعان ما اتضح أن موهبته الكبرى تنحصر في الأدب • وبين عامي ١٩٣٤ ، ١٩٣٧ أخرج ثلاثية شاسعة الأبعاد ، أكسبت المسرح الحديث شعبية كبيرة لم يسبق لها مثيل ، تلك هي « العاصفة » (تسع طبعات ) ، و « شروق الشمس » ( اثنتان وعشرون طبعة ) ، و « الفلاة » ( اثنتا عشرة طبعة ) • وتفصح هذه الأرقام التي لا تشمل المئات العديدة من العروض التي ظهرت فيها هذه المسرحيات ، وما حظيت به من شعبية متصلة ، عن النجاح الهائل الذي لاقاه ذلك الكاتب الذي لم يزه أحد في مضمار المسرح الحديث في الصين •

ومسرحية « عاصفة » أبشع مأساة في المسرحيات الثلاث ، تعرض أمام صورة خلفية لمنجم فحم ، سبع شخصيات تورطت بشكل غامض في علاقات فاحشة مع المحارم • ويظهرنا الفصل الأخير على شخصيتين تهلكان بتيار كهربى يسرى فيها من سلك قطعتة العاصفة ، وشخصية أخرى تنتحر ، واثنين يصيبهما الجنون • والموضوع الذي تستبطنه المسرحية هو استحالة التحكم في مآسى الحياة ، وعجز الانسان أمام القدر •

أما مسرحية « شروق الشمس » فإنها تتضمن بعض العلاقات الجنسية المحققة بنوع ما ، تضيف لونا من الماططة الكاملة الى صراع يقوم بين مضارب وغد وبين بعض العمال الطيبين . وتظهر فيها البطلة وقد تناولت جرعة من الجيوب المنومة عندما يصل حبيبها الذي ينيئها ، وهو لا يدري أنها تموت ، أن الشمس أشرقت ، والربيع أقبل ، ويهيب بها أن تلحق به في كفاحه ضد مظالم الحياة . وقد بعث « ماوتسى تونج » برقيسة تهنته خاصة لتساو يو فى شنجكنج بعد أن شهد أول عرض لهذه المسرحية التى حظيت بنجاح كبير فى كل من المنطقة الشيوعية ومنطقة كومنتانج .

أما مسرحية « الفلاة » فإنها تحكى قصة رجل فشل فى الحب ، فيثار لنفسه من المجرم الذى كان السبب فى شقوته ، والمحبوبة القاسية الفؤاد ، ويصيب انتقامه أطفال أسرتهما ، وفى ثورة غضب عارمة يقتل بعض الناس ، ثم ينتحر ، وهو « وحيد فى الفلاة » .

ومن هذه الفورة فى التشاؤم والفاجعة ، سار « تساو يو » حيثيا صوب الأمل والايان بنظام جديد فى الحياة يحل محل مفاقد الماضى . ومن مسرحياته : « رجل بكين » ، وتحكى قصة بحث أجراء عالم انثروپولوجى على جمجمة « رجل بكين » . وتظهر المسرحية هذا العالم رجلا متمدنا لأقصى درجة ، على تقيض أفراد الأسرة العتيقة الطراز التى يعيش بينها فترة مؤقتة فى بكين . وتغدو الجمجمة رمزا لقوة حياة الانسان ومناعتها فى وجه البناء الحضارى السطحي الفاسد . وتصور مسرحية « العشرة » أربعة أجيال تعيش تحت سقف واحد ، وتصف ما يقع بين أفرادها من اصطدام ، وانحلال الكبار ، وانتصار الشباب . أما مسرحية « الجسر » ، وهى آخر مسرحياته قبل انهيار كومنتانج ، فإنها تعالج أهمية الصناعة فى الصين الحديثة .

وكتب « تساو يو » أيضا أحسن مسرحية عن الحرب ، وتسمى « التطور » ، والشخصية القيادية فيها هى شخصية دكتور تينج Dr. Ting التى شاعرت وأصبح اسمها علما مألوفيا فى البيوت : وتمثل الخدمة التى تؤديها هذه الشخصية بمعالجتها الجنود المجرحين ، وحدة الصين الروحية فى وجه الاعتداء اليابانى . وكان على « تساو يو » مثله مثل سواه من كتاب المسرح الحديث ، أن يتفاعل مع الأحداث السياسية . وقد هاجم الشيوعيون المسرحية لأنها تقدم شخصية جليطة يستحيل عليها - على حد قولهم - أن تعيش فى ظل حكومة سيئة مثل حكومة شنجكنج . واعترضت عليها بالمثل حكومة كومنتانج . فقبل أن تعرض المسرحية ، أمر مدير التربية بإضافة بضغ مسطور من الدعاية لصالح الحزب الحاكم . وعندما قدم عرض خاص حضره شيانج كاي شيك ، طلب هذا أن يراعى فى العروض المقبلة - حتى لا يكون ثمة



نزاع وخلط في اللون السياسي للمسرحية - أن يوضع علم كومتانج على جدار المستشفى ، وأن يغير لون حزام البطن ( الذي يرتديه الصينيون للوقاية من البرد والرطوبة ) من اللون الأحمر المعتاد الى اللون الأبيض .

وفي عام ١٩٤٦ دعت وزارة الخارجية الأمريكية تساو ومعها الكاتب الروائي لاو شو Lao Shaw لزيارة أمريكا لمدة عام واحد . وبعد عودة تساو يو ، هجر المسرح مؤقتا ، وصرف اهتمامه الى عمل الأفلام السينمائية . ثم ترك السينما ، وأخذ الى سككون طويل ، « سككون الياس » كما أسماه ، وكما فعل كل كاتب خلاق ، بسبب الاضطرابات السياسية التي اجتاحت الصين قبل طرد حكومة كومتانج . واليوم (١٩٥٥) يعمل « تساو يو » تحت الحكم الشيوعي ، وهو يصعد اصنادر عمل جديد ناجح شبيه بالمرحيات التي كتبها من قبل .

وقد أعدت جماعة الجزويت في بكين ، في عام ١٩٤٨ ، بحثا شاملا تناول ألفا وخمسمائة عمل من مسرحيات وروايات الصين الحديثة ، وذلك بسبب الأزمة الأدبية الشديدة التي تواجه الفنانين الصينيين وجمهورهم . وتتضمن التقدمة لهذا الكتاب الفقرة البديعة التالية التي رأيت ضرورة الاستشهاد بها في هذا المجال :

« الكتاب الصينيون الحديثون ... ملحدون ، وماديون ، ووضعيون ، وعقليون ، وعلميون ، و « لا أدريون » (١) ، و « صاديون » (٢) ، وهم جماعة من المشككين ، التحرري الفكر ، الدنسين . وجميع الكتاب الناشئين على وجه التقريب ، إما أشخاص قد تمكن منهم الخوف ، أو جذبوا الى معسكر الشيوعيين وأصبحوا أعضاء في صفوفهم . أما الكتاب القدامى ذوو التجربة السابقة الطسويلة والمكانة المرموقة ، فانهم إما أجبروا بالتخريف على تبني العقائد الشيوعية ، أو سمح لهم ، بمسند اعتذارهم ، بأن يحتفظوا بلون مقلقل من الاستقلال في الرأي ، حتى لم يبق منهم من يملك من الشجاعة ما يستطيع معه أن يقف من الشيوعيين موقف معارضة صريحة . وعلى ذلك أصبحت الحركة الأدبية كلها في الصين حركا للشيوعيين ، وأصبح من الواضح أن الأعمال والكتاب الذين ورد ذكرهم في الصفحات التالية ، انما يمثلون عرضا للادب اليساري في الصين » .

ولا أظن أن هذه الفقرة قد كتبت بتأثير العاطفة . ومع التسليم بأن

---

(١) اللادرية agnosticism : انكار قيمة العقل وقدرته على المعرفة . المترجم

(٢) المادية : madian : الحصول على الاقبال الجنسي أو اشباعه بانوال الآنى

البديهي أو النفسي بالنظر . المترجم

وجهاً نظر الجزويت قد تكون متحيزة ، فإن هذه التقزمة تعتبر اداة  
للأدب الحديث فى أمة برمتها . ومن الثابت أن جميع المعلمين فى  
الصين كانوا يتبعون اتجاهها يسارياً بنوع ما ، ولفترة طويلة قبل انتصار  
الشيوعيين ، الأمر الذى يحير كل أجنبى محايد يتتبع الأحداث . وقد  
أخذ عدد كتاب المسرح الحديث الذين عارضوا نظام شيانج كاي شيك أو  
كانوا يساريين أو حتى شيوعيين حقيقين يتناقض ، ويشهد ذلك ولا  
ريب على السقم المتمكن من جذور الموقف السياسى فى الصين قبل قيام  
النظام الشيوعى . والمسرح الحديث فى الصين بوجه عام وليد الثورة ،  
بل أن أساس اللغة ونصيبها فى الألب قد استقرا بفضل الثورة . ولم  
يكن مناص من أن يصبح الفن ، بجميع أشكاله ، سلاحاً فى أيدي  
الصينيين ، وأداة لتحقيق الأهداف الاجتماعية ، والأغراض السياسية ،  
أو بتعبير آخر ، أن معظم الصينيين قد شعروا بأن حالة بلادهم ميئوس  
منها بحيث كان من الضرورى توجيه كل الجهود والمساى ، فنية كانت  
أم غير فنية فى طريق إصلاح البنيان الاجتماعى . وقد أسهمت المسرحيات  
المستوردة من الغرب ، من إيسن الى جالسويرثى ، فى هذا السبيل .  
ومن العسير فى ظل الحكم الشيوعى تغيير هذه الحال . وفى الامكان  
بالطبع أن ينحاز الفن الجيد ، فى مجال السياسة ، الى اليمين أو الى  
اليسار ، بيد أن الضغوط المتلاحقة التى تعرض لها كتاب المسرح فى  
الصين ، ولم يزلوا بالتاكيد يتعرضون لها ، قد تعنى استحالة قيام  
مسرح حديث جيد لا يقيده شيء ولا تعترضه عوائق ، وتعنى أن العمل  
الباهر الذى استهل به كتاب من أمثال « تساو يو » لا يمكن أن يعطى  
ثمرته . وهناك دوماً الأوبرا التى يمكن اللجوء إليها . وقد يصبح النمط  
الدرامى الشيوعى المتأجج حماسة وسيلة كافية لتسلية الشعب ، وتحقيق  
بالموهبة المسرحية التى يتمتع بها الصينيون ألا تندثر ، الأمر الذى  
يكشف عنه ظهور المسرح الحديث وتطوره ، ولا بد منطقياً أن تستمر  
كتابة المسرحيات الجميلة . بيد أنه يحتمل دائماً أن تتحول الصين مباشرة  
من الأوبرا الكلاسيكية الى السينما ، وتستغنى كلية عن الدراما الحية  
الحديثة .

لقد انتقل شطر من بلاد الصين انتقالاً مباشراً من العربة التى تجرها  
الثيران الى الطائرة ، دون أن يمر بمرحلة متوسطة ، مرحلة السكة  
الحديدية . ويحتمل فوق ذلك أن تتجنب الصين الثورة الصناعية  
التقليدية ، فتنتقل مباشرة من حضارة زراعية الى حضارة ذرية . ولعل  
المسرح يترسم طريقاً موازياً لهذا الطريق .

# فيتنام ١١

قليل من البلاد ما وصف بدقة اشد مما وصفت به مجموعة الدول التي كانت تعرف عادة باسم الهند الصينية الفرنسية : كامبوديا ، ولاوس ، المتأثرتان بالحضارة الهندية ، وفيتنام ، كما تسمى حاليا ( وتتكون من اقاليم « انام » القديمة ، كوشن تشينا ، وتونجكين ) في الجانب الصينى . وينبسط على الجانبين طبقة رفيعة من النفوذ الغربى المنبثق من الفرنسيين الذين صنعوا هذا المزيج العجيب من الامم تحت ستار حكم اوروى ، وسيادة موحدة . ولعل الشيء الوحيد الذى اغفله هذا الاصطلاح القديم ( اى الهند الصينية الفرنسية ) هو الشعب نفسه وآماله القومية . وقد اعاد الاستقلال الحديث الذى حصلت عليه هذه الاجزاء المنفصلة من الهند الصينية الفرنسية قلدا من الشخصية السياسية الى كل منها ، واصبحت الروابط التاريخية والثقافية التى تجمع البعض منها مع الهند ، والبعض الآخر مع الصين ، جلية بارزة ، على مستوى دولي ، رغم الصدع الذى قسم فيتنام الى شقين : شيوعى ولا شيوعى .

ويعرف شعب فيتنام ، سلاليا ، باسم ( قبييت ) Viet ، وهى كلمة صينية . ومنذ القرن التاسع ، حين لم تكن الصين قد ضمت الاقاليم الجنوبية القصوى ، كان الصينيون يسمون جميع شعوب الجنوب « باتش قبييت » Bach Viet ، اى « مائة قبييت » . ورغم ان هؤلاء « القبييت » كانوا قرييين جدا من الصينيين ، من الوجهة العنصرية ، فان هذه التسمية كانت ضربا من التحقير ، لان الصينيين كانوا يعتبرون جميع الشعوب التى تسكن شمال أو شرق أو غرب الصين ، وجنوبها على الاخص ، ادنى منهم منزلة . وكان اهل فيتنام

أشد شعوب « المائة فييت » بأسا ، وضراوة فى مقاومة توسع الصينيين وامتصاصهم لغيرهم من الشعوب . وفى القرن التاسع ضمت الصين أراضى فيتنام بالقوة ، وأطلقت عليها اسم « أنام » أو « البلد الجنوبي المستكين » ، لتذكر أهلها بخضوعهم لها . وكان تاريخ فيتنام ، من هذا المهد حتى قدوم الفرنسيين ، الى حد كبير ، تلويخ معاملة الصين القاسية التى لا هوادة فيها للفييت ، وكفاح هؤلاء ضدها . واستطاع الفييت ، من حين الى آخر ، أن يفكوا قيودهم ، ويفسروا على الفور اسمهم ، فسكانوا مرة « نام فييت » Nam Viet ( الفييت الجنوبيون ) ، ومرة أخرى « دى فييت » Dai Viet ( الفييت العظيم ) وفى فترة أخرى قصيرة ، أخذتهم العزة ، فاطلقوا على انفسهم الاسم الشامل « داي نام » Dai Nam ( الجنوب العظيم ) . ولم تكن هذه المهود من الحكم الفيتنامى الذاتى تدوم طويلا ، فكان الصينيون يعودون الى غزو فيتنام ، وتسميتها بتلك المنارة المهيمنة القديمة « أنام » . والمعجب أن الاسم الجديد لهذه البلاد ، وهو « فيتنام » ، الذى يعنى بصفة عامة ( ارض الفييت الجنوبيين ) قد ارتضاه اليوم جميع الفيتناميين اسما شرعيا لبلادهم ، سواء من كان منهم فى الشمال الشيوعى ، أو فى الجنوب ، ويتضمن اليوم فكرة التحرر من كل من الحكم الصينى القديم ، ومن الطور الأحداث عهدا ، وهم الفرنسيون .

ويشبه الفيتناميون الصينيين جسما وهيئة ، ولقنهم لهجة نغمية اشتقاقية ، ترتفع وتنخفض فى سلم موسيقى خاص بها . وجميع العادات القومية فى فيتنام ، على وجه التقريب ، صينية ، من عادة « كوناو » Kowtow - أى السجود فى المناسبات الاجتماعية الرسمية ، الى طقوس الدفن . وكانت كتابتهم تجرى بالرسوم الصينية حتى بضع عشرات السنين الماضية ، عندما صبح الفرنسيون لفنة البلاد بالطابع الرومانى ، فجعلوا لها الحروف الأبجدية والعلامات المميزة المستخدمة فى أوروبا وأمريكا . وقد استعمل الفيتناميون من الصينيين ، مع شيء من التغير ، أو دون أى تفسير ، الأخلاق الكونفوشية ، وعبادة الأسلاف ، ومجموعة من قواعد السلوك الغامضة الصارمة ، حتى عاداتهم الرئيسية فى الأكل : أوعية الأرز الأبيض المصقول المخلوط بالتوابل ، والخردل ، وصلصة الصويا ، والتى تقدم على أطباق التنين المصنوعة من الصينى الأزرق والأبيض . ومرحهم هو الآخر صينى ( ماخلا لفته ) بموسيقاه ذات الصنوج ، وقصصه التاريخية التى تتناول الأباطرة والقواد ، والأبناء والزوجات المخلصات . ومع ذلك فان المسرحيات الصينية التى تمثل باللغة الصينية ، على

الأقل في منطقة سايجون ، العاصمة ، أكثر شعبية من المسرحيات المحلية ، وسبب ذلك أن الصينيين الموجودين في هذه المنطقة يزيد مددهم على الفيتناميين أنفسهم .

بدأ المسرح الفيتنامي في القرن الثالث عشر حين وجد ممثل صيني في صفوف الجيش الصيني الذي كان يفزو فيتنام آنئذ ، في إحدى الحملات العسكرية التي كانت الصين ترسلها إلى فيتنام بصفة دورية . ووقع هذا الممثل أسيرا في أيدي الفيتناميين ، وقبل أن يتولى تدريب فرقة منهم على أصول الفن وأسرار الأوبرا الصينية ، في مقابل حياته ، وعرف المسرح الذي أنشأه باسم « هات بوا » Hat Boi وهو المسرح الكلاسي في فيتنام ، ولم يزل يعرض إلى اليوم ، من حين إلى حين ، في نمط معدل تعديلا كبيرا ولا ريب ، باسم « المسرح الصيني الفيتنامي » ، ولا يختلف في شيء عن الأوبرا الصينية ، اللهم إلا في درجة جودته .

وتتصل العقد المسرحية أساسا بالفترة التاريخية المعروفة باسم « الممالك الثلاث » والتي تبدأ في حوالي القرن الثالث الميلادي . وتشبه أغطية الرأس الحمراء الوردية ، والثياب المطرزة بالترتر نظائرها في المسرح الصيني . وتلوح الأكماء البيض الطوال التي تغطي السيدين بحركة دائرية تؤكد إيماءات الممثل . و « الوجوه الكبيرة المصبوغة » يجرى عليها هي الأخرى ضروب مخيفة من التنكر ، تعبر عن الطيبة ، أو الخبث ، أو الشجاعة ، أو القبياء . ولم تزل الرموز الصينية باقية ، فالكرسي يرمز إلى الجبل ، والسوط إلى الحصان ، والفصن إلى الغابة . حتى أوزان الشعر الصيني التي تستخدم المقاطع الخمسة للتعبير عن الحزن ، والمقاطع السبعة للفرح ، قد حاكها الفيتناميون ، رغم القدر الهائل من الافتعالات اللغوية اللازمة لجعل النبرات والانغام الفيتنامية مطابقة للأطار الصيني .

واندثر مسرح « هات بوا » مع توالي القرون . ويتحدث عنه الناس عادة كذكرى لتراث فيتنام الثقافي الذي كاد أن يطويه النسيان . وقد حظى هذا المسرح في الأيام الأخيرة بموجة من الاهتمام عندما قام «دوان كوان تان» Doan Quan Tan، وهو من أبرز علماء فيتنام ، وكان مديرا للمكتبة الأهلية بدرجة وزير ، فأحيا أعظم عمل من روائع « هات بوا » ، ونسقه بحيث يصل إلى أفهام جمهور الشعب الذي لا دراية له بهذا اللون من الفن المسرحي . وكان يقدم قبيل كل عرض محاضرة تشرح المسرحية وتفسرها حتى يضمن أن تجذب بروعتها أكبر قدر من انتباه وعطف النظارة . وكانت المسرحية التي اختارها من نمط « هات بوا »

هي « طريق هيو دنج » The Path of Hue Dung أو « مثال من الحكمة الكونفوشية » ، وهي مأساة موسيقية صينية فيتنامية من أربعة فصول ، تجرى أحداثها في عهد « الممالك الثلاث » ، وتؤديها فرقة من الممثلين الرجال وحدهم ، وتعالج فكرة الصداقة بين الرجال ( أربعة أخوة أشقاء ، موظفون بالبلاط ، وقواد بالجيش ) ، باعتبارها مرتبة سامية من مراتب النفس البشرية تعلو كل الفضائل ، حتى فضيلة التضحية بالنفس من أجل الحب بين رجل وامرأة . وتحرك الدسيسة والخيانة اللتان تميز بهما الأوبرا الصينية ، في شخص قائد خائن اغتصب العرش . وفي النهاية ، ينزع الخائن من العرش ، خلال خطة ذكية بارعة ، وتبرز فضيلة الطاعة كاسمى مراتب الشهامة والرجولة الحق ، ويتجلى في شخصيات الأصدقاء الأربعة شعور دقيق صارم بأقصى مراتب الحق والباطل .

وظهر منذ حوالي خمسين عاما نمط منقح من « هات بوا » باسم « كي لونج » « Cai Luong » ، أصبح اليوم أكثر المسرحيات في فيتنام شعبية . ويقوم هذا النمط في شكله على أساس الأوبرا الصينية ، ولكنه اكتسب جدة ونضرة فيتناميين . وتحفظ موضوعاته بالمظهر القديم للآلهة الصينية ، ولكنها صبغت بلون اجتماعي يعكس بعض مشاكل الحياة الحاضرة في فيتنام - منها حرية الفرد في مواجهة نظام الأسرة ، ورقابة الحكام ، والصلات العائلية بين الزوج والزوجة داخل المنزل .

أما الموسيقى التي تعترض الأداء في كل لحظة هامة من الفعل المسرحي ، فإنها لا تتكون من الألحان التقليدية ، وإنما من فقرات من الأغاني الفرنسية الأمريكية القديمة . وتعزف بين الفصول فرقة موسيقية مكونة من أربع آلات . ولا تزيد « كي لونج » عن كونها ضربا من الأوبريت الفيتنامي ، وقد تو أحيانا من نمط الفودفيل . وفي خلال العرض يقوم عمال المسرح بتشغيل أجهزة الإضاءة ، وينبثق التأثير المناسب عندما تغمر خشبة المسرح بالضوء الأحمر في المشاهد التي تكشف عن سر غامض ( كأن تتعرف أم على طفلها المفقود منذ مدة طويلة ) . وتنحصر المهمة الرئيسية لكتاب المسرح الملحقين بفقر « كي لونج » القليلة التي تعمل في سايجون والمدن الكبرى في استنباط عقد روائية جديدة ، وتوفيق الأغاني الجديدة على الألحان الموجودة من قبل .

وقد جرت محاولة لخلق مسرح مجرد من الموسيقى أو الغناء يعتمد اعتمادا كليا على التمثيل والكلام والفكاهة ، ويعرف هذا النمط باسم « كتش » « Kich » ، وكانت مسرحياته حتى عام ١٩٥٥ هزليات خفيفة . والغريب في أمر هذه المسرحيات أثر مجالها الرئيسي في الامتاع

كان بين حركات الشباب والكشافة ، حيث يجلس الصبية حول نار المسكر ، ويعتمدون اعتمادا كليا على امكانياتهم الخاصة في اللبس والتسلية ، ويخترون تمثيلات « كش » خاصة بهم . وفي أثناء القتال ضد الفرنسيين ، استخدم مسرح الأولاد من هذا القبيل للترفيه عن الجنود ، ونقل الرسائل السرية بين صفوف المقاتلين . وتأثير الفرنسيين على مسرح كش أمر واضح . ويرى بعض الكتاب أن هذا المسرح سوف يكون في المستقبل أسلوبا تعبيريا عاما يرتبط ارتباطا وثيقا وحقيقيا بشعب فيتنام .

وفيتنام ، في وقت كتابة هذه السطور ، بلد يقاسى آلاما ومتاعب كثيرة ، ويعكس مسرحه هذه المقاساة كما تمكسها مشاكلها السياسية . ويقوم القليل من الأدباء الموجودين بها بتحرير مقالات من وقت لآخر يرثون فيها أحوالهم . وكتب أحدهم أخيرا يقول : « يستيقظ الفيتناميون من منام عميق » ، وأنه لا يوجد في الوقت الحاضر سوى « قوة دون مضعون » ، وتمجيد دون موضوع ، ولون من الحماسة الفارغة » . وكتب آخر متحدثا عن المستوى الضعيف للأدب ، ومتأسفا لأن فيتنام « مضطربة ومربكة بدرجة كبيرة » . ويتحسر كاتب آخر لأن « الحكومة لا تهتم بمشاكل الثقافة والفنون الا قليلا لأنها منهمكة فوق كل شيء بأمور الدعاية » . ثم يضيف قائلا : « بيد أن الفن والثقافة هما أفضل ألوان الدعاية » . على أن المشكلة الحقيقية في فيتنام هي أن تكتشف فنها وثقافتها ، وأن ما بها من الفن والثقافة في الوقت الحاضر لشيء ردىء وهزيل .

والآن ، وفيتنام قد حطمتها حرب ضروس شنتها ضد قوى الاستعمار، ثم مزقتها المبادئ الى معسكرين متضادين يرزحان تحت النفوذ الأجنبي، فانها أصبحت متخلفة كثيرا في الناحية الثقافية . والمسرح القومي الكبير الفخم الذى يقوم فى قلب مدينة سايجون ، ويعتبر من أضخم مباني فيتنام ، قد أصبح اليوم رمزا لانهايار المسرح فى البلاد . وقد شيد هذا المسرح لتؤدى فيه فرق التمثيل الفرنسية التى تزور المستعمرة أحدث الروائع الناجحة فى باريس . بيد أن المسرح تظل معظم الوقت خلال السنوات التسع الطويلة التى استغرقتها الحرب الأخيرة فى الهند الصينية ، واستخدم بعض الوقت مقرا للاجتماعات السياسية والخطب المدنية ، وازدحم الآن بدرجة مفرطة باللجئين الفارين من القسم الشمالى الشيوعى . ويبدو من غير المحتمل فى المستقبل أن يستخدم هذا المبنى مسرحا يعرض فيه أى لون من المسرحيات ، صينية كانت أو غربية ، أو حتى فيتنامية .

هونج كونج جزيرة خارج الساحل الجنوبي للصين ، تشكل مع شبه جزيرة « كولون » ، وهى شريحة من القارة نفسها ، ما يسميه الانجليز هناك المستعمرة . وكان احتلال هذا الاقليم احدى نتائج حروب الأفيون المشهورة فى القرن التاسع عشر ، التى يدعى المؤرخون فى شأنها أن انجلترا وأمريكا كانا يريدان الشيء الكثير من الصين فى حين لم تكن الصين تريد منهما الا القليل ، فكان بيع الأفيون الوسيلة الوحيدة لموازنة هذه التجارة غير المرغوب فيها . وتتمتع هونج كونج بقدر كبير من المغانم فى أسلوب حياتها المنظم ، وليس المسرح لسوء الحظ من مغانمها .

ومع أن هونج كونج جزء مكمل للصين من النواحي الجغرافية والثقافية والتاريخية ، إلا أنها تبدو بلدا أجنيا مجاورا . وهى فوق ذلك شبيهة بالخزان الذى يمتص الفائض من سكان الصين فى القارة . ويأتى إليها الكثير من هؤلاء السكان طالبي اللجوء السياسى . وعندما كنت فيها لأول مرة فى عام ١٩٤٩ ، كانت أشبه بمعسكر شيوعى فسيح يضم القادة والمفكرين الذين يترقبون العودة الى بلادهم طافرين . وفى عام ١٩٥٥ ، كانت هونج كونج ، بنوع ما ، « فورموزا » ثانوية ، تروج بالتجار ، وأعداء الشيوعية الذين هربوا منها بأرواحهم ، وجاؤا يعيشون فيها حياة يأس وقنوط . ومعظم سكان الجزيرة ، رغم ما يتدفق عليها من اللاجئين السياسيين ، من اقليم كوانتونج ، أغنى أقاليم الصين الجنوبية ، وعلى الأخص من العاصمة « كانتون » . ومن ثم فإن مسرح هونج كونج ، مسرح كانتونى .

والأوبرا الكانتونية ، وتسمى كوسينج Kosing ( أى المسرح العظيم ) تماثل فى أساسها أوبرا بكين . ويمثل فنان كمى لان فانج فى جنوب الصين ، وفى هونج كونج أمام جماهير من النظارة فى مثل ضخامة



الجماهير التي تشهد أدامه في الشمال ، وتعى كلماته كل الوعى . ولما كانت اللغة الكانتونية لهجة محلية ( ففيها مثلا خمس نغمات في لحنها المتواتر ، في حين لا تملك لغة بكين غير ثلاث ) ، فإن مسرحها لا يختلف كثيرا في شكله عن مسرح بكين المقارب له . وهونج كونج بطابعها الذي يقلب عليه التأثير الغربى القوي ، برهان ساطع على التمسك التى تصيب الأوبرا الصينية كلما ابتعدت كثيرا عن موطنها الاصلى الذى تسمو فيه الى ذروة الكمال . وشكل المسرحين فى جوهره واحد - فكل منهما يتضمن مسرحيات تاريخية تحكى قصص الأباطرة ، والقواد ، و « الوجوه الكبيرة المصبوغة » ، وفيه خادعات مرحات ، وممثلون تدور عيونهم يمنة ويسرة فى توافق زمنى مع دق الصنوج الكبيرة ، وموسيقى تصلصل ، وأغانى فردية Arias ، والقاءات منمغة ، وفواصل هزلية . على أن قدرا من التجديد قد تطرق الى هذا الفن فأبعده كثيرا عن جوه الصينى الاصلى المتميز . وقد امتدت هذه التغيرات من هونج كونج ، ونقلت الى الصين نفسها ، حتى بلغت كانتون على أقل تقدير .

وإذا سألت صينيا عن الفرق بين نمطى الأوبرا ، أجاب دون تردد بأن الفرق ينحصر أساسا فى الموسيقى والمناسطر . أما الموسيقى التى تصاحب الأوبرا الكانتونية ، وعلى الأخص كما تعزف فى هونج كونج ، فإنها تسمى « الموسيقى الصفراء » ، ومعنى ذلك أنها كلاسيكية مصطنعة ، والعلاقة بينها وبين الفن كالعلاقة بين « الصحافة الصفراء » (١) ، والصحافة الجدية المحترمة . وهى تهتم بعض الشيء بالألحان الكلاسيكية ، ولكنها تضيف لمسة من العاطفة والركة الى كل أغنية ، بل إن المانها لتصلح فى بعض الأحيان لأن يرقص الناس على إيقاعها فى صالة رقص غربية . وتتكون الفرقة الموسيقية من آلات الماندولين ، والكمان ، والسكسفون ، ولم يبق فيها من مجموعة الآلات الخاصة بالفرق الموسيقية الكلاسيكية الشرقية غير المصفقات الخشبية والصنوج . وفى كل شهر أو حوالى الشهر ، تؤلف موسيقى من نوع جديد ( وقد تكون أفكارها نفس أفكار الأوبرات الاصلية القديمة ) تتجاوب مع الأذواق المألولة عند الصينيين المحدثين فى هونج كونج وكانتون . هذا الإنتاج المستمر الدائم للأغاني أمر يجهد مؤلفى الأغاني ويستنفد طاقتهم ، مثلما يحدث للمؤلفين الموسيقيين فى هوليوود .

أما بخصوص المناظر والمهمات المسرحية ، فإن فكرتها الاجمالية غريبة على الأوبرا الصينية الكلاسيكية . وتنحصر مسئولية هذين العنصرين

(١) الصحف التى تزخر بالعقالات المثيرة ، والاختيار التى فيها مبالغة وتحويل وفنائ الخ.

من عناصر الحرفة المسرحية ، حسب النظرية الجمالية الصينية ، في شخص الممثل ، وفي حيلود الشعر الذي ينتظمه دوره . فاذا كان الممثل كـ « و جديرا » ، بمهنته ، فانه يكفيه أن يشير لتفريجه فيجعلهم يتخيلون جبلا أو بحيرة ، أو شبحا ، أو كارثة . وليس من شأن تصوير الحلفية المفروض أن تتحرك الشخصية في نطاقها تصويرا فعليا وواقعيًا الا اضاعاف قدرات الفنان . ويعتبر الفنان الكلامي أن المناظر والأدوات المسرحية الواقعية تخل بتوازن التمثيل الصامت الذي يؤديه الممثل ، وتعرقل الحركة السريعة التي يخلقها تغير المناظر الوهمية التخيلية . ومع ذلك فان الستائر الحلفية في هونج كونج ترتفع وتهبط - وأحيانا كثيرة في وسط المشاهد - فتعرض على الأنظار كل شيء ، من حوائط الحصون ، الى المعابد والقصور ، وتملأ أصانص النباتات خشبة المسرح ، اذا كانت تصور حديقة . أما الأبواب الثقيلة الهلالية الشكل ، اذا كان المنظر دارا ، فانها تزود الممثل بمدخل ومخارج يشب خلالها . وأما عروش الوسائد ، التي تشكل الفرش الداخلية والخارجية في بيت كل صيني ، مهما اختلفت مرتبته ، فالعجيب في أمرها أنها انما تضصف من صدق هذا المسرح الصيني . ذلك أن الانسان ، على حد قول الصينيين ، يعمل من رؤية المناظر الواقعية بأسرع مما يعمل من المناظر التي يتخيلها ، كما أن كل مسرحية جديدة تتطلب مناظر جديدة تتمشى مع أذواق الناس . وبالإضافة الى كل هذه الأساليب الحديثة ، فان معظم الممثلين يقفون دائما بجوار مكبر الصوت ( الميكروفون ) ، وتدور المراوح الكهربائية فوق رؤوس المؤدين على خشبة المسرح مثلما تدور فوق رؤوس النظارة . وبدلا من أن يقضم المتفرجون لب القرع ، ويرشون الشاي ، الأمر الذي يجري في مسارح بكين أو هانكو ، فانهم يمضغون اللبان طول مدة العرض ، وتوضع مبصقة في نهاية كل صف من المقاعد ، على طول الممشى .

وفي هونج كونج ، تلعب النساء وحدهن أدوار النساء ، وتوزع معظم الممثلات وقتهن بين الأوبرا والسينما . والنجمة الأولى في هونج كونج وكانتون اليوم هي « فونج ييم فن » Fong Yim Fun المسماة ، التي لها الفضل في محاولة تخليص المسرح الكانتوني من السوقية . وهي بالتأكيد تتمتع بجمال بدني قتان ، مع ذلك الأسلوب من التأنق والتزين الشائع في هونج كونج والذي يخلب الباب الصينيين والأجانب على حد سواء . ويتميز صوتها الفئاني ، وهو المصدر الرئيسي لشهرتها العريضة ، بوضوح وصفاء كالبللور ، ويكاد ينافس صوت ممي لان . فانج الندى ( الفالسيستو ) المتلألئ . وتتمتع ، الى جانب مظهرها الجميل ، بمقدرة تمثيلية حقيقية ، فتستطيع ، دون عناء ظاهر ، أن تضحك الناس أو

تبيهم . وتظهر بصفة شبه منتظمة فى مسرح « بو هنج » Po Hing الكائن بالقرب من فندق « بنينسيولا » ( شبه الجزيرة ) فى كولون ، وهو أحسن مسارح هونج كونج وأغلاها من حيث رسم الدخول ( اذ يباع المقعد الجيد بحوالى دولارين أمريكيتين ) . ولا تؤدى سوى القليل من الأدوار الكلاسيكية فى روبرتوار الأوبرا ، ومن ثم فمن العسير ، الحكم عليها ، بالقياس الى نظرائها من الممثلين الرجال الذين يؤدون أدوارها فى مسارح الصين الأصلية . ومع ذلك فإن الجملة والنضارة اللتين تضفيهما دوما على الأوبرا شيء متع للغاية . أما ثيابها فأنها فاخرة فى اسراف . ويرتدى كل ممثل فى فرقها ، حتى يجارى المناظر الخلابة ، قدرا هائلا من الترتير البراق ، ليظل العرض كله متألئا ، حتى فى اشد لحظاته قفلا وكربة . فالخدمات مثلا ، اللواتي يلتفتن حولها على خشبة المسرح ، وكأنهن فرقة « خورس » صامتة ، يشتملن بأربطة للرأس وأردية كالماسات ، وأصاور وأقراط . ولا تدخر فونج ييم فن أية وسيلة تزيد بها مفاتها . أماحصلتا الشعر الخفيفتان المفروض بروزهما من تحسب ربطة الرأس ، فانهما ترسمان على جانبي الوجه حتى الذقن . وتصنع راحتا يديها بخضاب احمر ، له نفس اللمعة والتورد اللذين يزينان خديها وجفניה . وإذا كانت تؤدى دور أميرة من أسرة مانتشو ، على أهبة الاستحمام ، فانها تنزع جواربها الحريرية ، وبعض قطع ثيابها الخارجية ، فتثير فى نفس المتفرج الصينى الصالح نفس الشعور الذى تثيره فى وجدان الأمريكى المثلة التى تتجرد من ثيابها قطعة بعد أخرى Strip-tease .

بيد أن فونج ييم فن لم تزل تخلق احساسا حقيقيا بالمسرح ، رغم الزخرف المتكلف المخادع الذى يملأ مناظرها . وتقوم أحيانا باختيار هذا الأسلوب . ففي عام ١٩٥٥ كانت نجمة أول أوبرا أخرجت فى العصر الحديث ( نسبيا ) ، وتزيت بثياب عصرية ( نسبيا أيضا ) . وتحكى هذه الأوبرا قصة فتاة تهرب من بيتها ، وتقابل رجلا تقع فى حبه فتتزوج ، ويتضح أخيرا انه نفس الرجل الذى اصطفاه أبواها منذ البداية ليكون زوجها لها . ويعرض المنظر الأول مصباح شارع على طراز مصابيح لندن ، وكشك تليفون عمومى ، وفونج ييم فن فى بذلة سفر رمادية ، أشبه بما كان يمكن أن ترتديه الملكة ماري منذ جيل مضى ، لها أكمام طويلة ، وياقة مرتفعة ، وأزرار مقلدة من الأمام حتى أسفل الثوب ، وبقعة تصل الى الأرض ، وتحمل بيديها حقيبتين من طراز « جلاستون » توحيان بزمها على الفرار . ونجحت المسرحية ، كغيرها من مسرحيات فونج ييم فن .

والفنان الكلاسي الوحيد من فنانى أوبرا بكين ، الذى يتميز بطابع خاص فى هونج كونج فى الوقت الحاضر ، هو « يو تشين فيى »

**Yü Chen Fei** وهو ممثل مبرز في نمط « كن تشيو » **Kun ch'ü** ( وهو النمط الهادئ، الجامد من الأوبرا الذي أحياه ميى لان فانج منذ بضع سنوات ) ، ورجل مثقف من أسرة طيبة ، ولاجئ فار من الشيوعيين ، يظهر على خشبة المسرح من حين ، ولم يزل ، رغم سنه التي تبلغ الخمسين، بارعا في أداء أدوار طلاب العلم الشبان ، وهي أدوار دقيقة وصعبة . وكان فيما مضى يمثل أمام ميى لان فانج ، أما الآن فإنه يمثل مع زوجته التي دربها في هونج كونج ، لافتقاره الى شخص كفه يمثل معه . ويشترك أحيانا في التمثيل مع « وانج هسى هوا » **Wang Hsi Hua** ، وهي ممثلة هاوية ، ذاع صيتها الحقيقي باسم « مس شنجهاى » في عهد حكومة كومتانج . وقد ينتم « يوتشين فيى » بالراحة والأمن في منفاها السياسى، الا أنه لا ينال شيئا كثيرا في ميدان الفن . فأسلوبه التمثيلى يتطلب ذوقا خاصا يميل الى الأوبرا الصينية الخالصة غير المخففة ، وهذا الذوق الخاص أكثر مما تستطيع هونج كونج أن تمنحه . فالكانتونيون يحبون أن يفهموا ما يشهدون . أما حديث « يو تشين فيى » في تمثيله ، فإنه بعيد عن أفهامهم ، فضلا عن أن نمط الأوبرا « كن تشيو » الصارم الثقيل على المدارك ، غير كاف لكسب جمهور كبير حقيقى . و « مس فونج » العصرية منافسة خطيرة ليو تشين فيى . وهناك فوق ذلك مشكلة اختيار الممثلين الذين يشتركون في العرض ، ذلك أن أية أوبرا تتطلب فرقة تضم حوالى عشرين ممثلا . وفى حين لا يوجد بين الكانتونيين من لايعترف بأن يو تشين فيى فنان من الدرجة الأولى ، الا أن القليل منهم من يهتم بدفع نقوده لمشاهدة عروضه القليلة .

والأوبرا الكانتونية ، فى أحسن أحوالها ، لها عيوب خطيرة تتجلى لكل من ينشد متعة تزيد على مجرد التسلية السطحية . ومن أسباب ذلك ما هو معروف لدينا من قبل ، أى التملن الغربى والتأثير الاستعمارى على الفن . وسوف يظل هذا النمط ، فى الوقت الحاضر ، الغذاء الفنى المسرحى الوحيد للمواطن الهونج كونجى ، والكانتونى ، واللاجئ السياسى ، والزائر المتعطش الى المسرح .

أوكيناوا حلقة من الحلقات التي تربط بين الصين واليابان ، وهي أكبر جزيرة في أرخبيل « ريوكيو » المتناثر الجزر ، والذي يقارب الساحل الآسيوي ، ويمتد من جزيرة فورموزا إلى كيوشو ، أقصى جزر اليابان في الجنوب . وتبعت أوكيناوا الصين قرونا طويلة ، وكانت تدفع جزية منتظمة إلى الأباطرة الصينيين . واعترفت أوكيناوا بسيادة اليابان العسكرية لفترة ما ، عندما بدأ اليابانيون يفرضون نفوذهم على جيرانهم . وفرض البلدان ( الصين واليابان ) جزية على أوكيناوا ، في وقت واحد . وأخيرا ، في غضون القرن الماضي ، ضمت اليابان إليها كل جزر المنطقة بما فيها أوكيناوا ، واستطالت سيادتها عليها حتى انهزمت في الحرب العالمية الثانية . وقد استولت أمريكا اليوم على الجزيرة وجعلت منها قاعدة حربية ثابتة . وإذا زرت اليوم هذه الجزيرة فانك قد تقضي فيها أسابيع طويلة قبل أن تدرك أنك تعيش في جهة خلاف الـ *Presidio* (١) في سان فرانسيسكو . بيد أن خلعك ( ولكل إنسان خدم في هذا المركز الحربي الشاسع ) سوف يذكرونك ، إذا انتهت إليهم ، أنك في بلد أجنبي ، ولا فان الطرقات الواسعة المرصوفة ، وبيوت الضواحي المشيدة بالحرسانة ، والفنادق الصغيرة ، والبارات ، ودور السينما ، ومخازن تموين الجيش الأمريكي ، وحوانيت الحلاقة ، حتى المكتبة الكائنة في ركن الطريق ، كل ذلك سوف يطويك في أمريكا صغيرة ، وفي أسلوب الحياة في إقليم أمريكي . وهناك مطعم « دار شاي قمر أغسطس » *The Tea House of the August Moon* الذي استعار اسمه من

(١) مركز حربي .

عنوان كتاب ومسرحية في برودواي ، ويديره رجل أمريكي ، تستطيع ان تتناول فيه عينة من الطعام الوطني المحلي : شوربة ضلع الخنزير : وفول نابت مدشوش ، ودهن الخنزير ، وسمك نبيء ، وان توصى على حساء التعابين . وبعد هذا سوف يرقص لك فتيات « الجيشا » ، او حتى يرقصن ملك ، احدى رقصاتهن الشعبية العديدة . فهذا الشيء هو الصلة الوحيدة التى تربط كل من يعيش فى اوكتيناوا بالحياة الاوكتيناوية الشعبية ، فى خارج نطاق العمل .

وتحت هذا الفشاء المصطنع المنقول من أمريكا ، تعيش اوكتيناوا الحقيقية حياة مضطربة . ويرغب الكثير من الاهالى رغبة شديدة فى مغادرة موطنهم الاصلى فى الجزيرة الى مكان امين بعيد عن مستودعات القنابل الذرية ، والنخائر الحربية ، والحياة الاجنبية التى تبتلع كل ما تبقى فى الجزيرة من الوان الثقافة . ويأمل بعض الناس فى الاستفادة من هذا الوضع ، ويعتمدون فى ذلك على حسن ادراك الحكام . وتحول بعضهم الى رحاب الدين . ولكن أغلبية الاهالى قد حولوا اهتمامهم الى ضروب الترفيه والتسلية ، والى وسيلتهم التقليدية فى ازجاء الوقت ، وهى الرقص ، جاهدن فى ابعاد افكارهم عن احتمالات اندلاع حرب بشعة اخرى ، ودمار آخر يصيب جزيرتهم .

واوكتيناوا خليط عجيب من الصين واليابان . وفى حين أن الحكم اليابانى للجزيرة كان هو الحكم الاخير الحاسم ، وان الاهالى يتكلمون اللغة اليابانية ، ويعتبرون اليابان وطنهم الاصلى ( وتعرف السلطات الأمريكية هذه الحقيقة بلفظة قبيحة هى « الارتداد » ، وتعمل على محاربتها ) ، فلا تزال فى الجزيرة مع ذلك رواسب من الوشائج القديمة التى كانت تربطها بالصين . من ذلك أن الراقص يرشق علما فى حزامه الحريرى المسمى « اوبى » ليظهر أنه مقاتل ، او جنرال . وفى بعض الرقصات ، تضم النسوة شعورهن فى عقدة مرتفعة ، على قمة الرأس ، ينفذ فيها دبوس شعر رفيع وفضى ، يشبه الحنجر الصغير ، على هيئة دمية صغيرة فخارية من طراز دمي أسرة « تاج » الملكة الصينية . وثمة ايماءة غريبة تؤدى بهز الرأس فى كثير من الرقصات ، تذكرنا بالوجوه الكبيرة المصبوغة فى الاوبرا الصينية ، أكثر مما تذكرنا بنظراتها فى المسرح اليابانى . على أن اوكتيناوا بصفة عامة أقرب الى اليابان ثقافيا منها الى الصين .

والحق أن لليابان الفضل فى تصميم الرقصات الاوكتيناوية وحفظها فى المستوى الرفيع الذى لم تنزل ترقية . وقد توصلت الى ذلك بادخال نظام « الجيشا » والمطاعم شبه الحصصية ( ويطلق عليها الغربيون اسما غير دقيق هو « دور الشاي » ) ، وفيها يستطيع الانسان فى المساء أن

يتناول وجبة العشاء ، أو يزجي وقته في صحبة فتيات حسان ، ويشهد الرقص ، ويستجم من عناء العمل ، ويتخلص من مشاكل البيت . ولهذا النظام أهمية كبيرة بالنسبة للفن في الجزيرة ، ( وكلمة جيشا معناها الحرفى : شخص فنان ) . وتخلق عادة استخدام الرقص ، حتى في هذا النطاق الصغير ، وفي هذا الجو من الألفة ، طائفة من منظمى الحفلات الذين يربحون مالا جما من هذه المهنة ، ومن ثم يقيمون فنههم على أساس واقعى متين . وقبل أن يدخل نظام الجيشا فى أوكيناوا ، كان الصينيون يبعثون اليها بعض فتياتهم « المضيفات » Sing-song girls . بيد أن النظامين مختلفان . فالفتيات « المضيفات » متحدئات أكثر منهن مؤديات ( إذ أن معنى الكلمة حرفيا فى اللغة الصينية « امرأة الكتاب » ) . لا يفتنن ولا يرقصن ، ووظيفتهن اجتماعية أكثر منها فنية .

وليست أوكيناوا مع ذلك بلدا يقتبس كل شيء فيه من الخارج . صحيح أنها كانت مثل كوريا ، خلال تاريخهما كله ، طريقا يربط بين الصين واليابان ، وعن طريقهما ، وصلت العناصر القوية الفعالة فى الحضارة الصينية الى اليابان ، وأثرت على شعبها بالديانة البوذية ، والمسرح ، وحروف الكتابة ، والأدب ، والأخلاق الكونفوشية ، ولكنها قد أسهمت مع ذلك فى مضمار الثقافة اليابانية بشيء واحد هام : ذلك هو « الساميزن » Samisen ، وهى آلة موسيقية ذات ثلاثة أوتار ، شبيهة بالجييتار ، تسيطر الى اليوم على الموسيقى اليابانية والرقص الياباني ، فقد كانت هذه الآلة فى أصلها ، آلة « جاهيزن » Jahisen الأوكيناوية ( ومعنى الكلمة الحرفى : جلد الثعبان وأوتار ) ، ولم تزل بصندوقها الرنان المبرقش ذى الحراشف واللونين الأبيض والأسود تصاحب كل الرقصات التى تدور فى أوكيناوا . وغير اليابانيون اسمها فجعلوه « ساميزن » - أى الأوتار الثلاثة العذبة ، وقووا رنينها باستخدام جلد أمتن يغطى صندوقها الرنان ، وزخمت (ريشات) من عاج لاستخلاص أقصى ما يمكن من النغم والتلون اللحنى . وكلما تناول عازف الساميزن الياباني آلتة ليلعب عليها ، فإن أفكاره انما تتجه الى أوكيناوا .

وإذا سار الانسان ذات مساء فى الشوارع الخلفية لمدينة « ناها » العاصمة ، بعيدا عن الأحياء الأمريكية الطابع ، فانه سوف يسمع موسيقى صادرة من بعض المنازل ، يميز فيها دق الطبول ، ورنين أوتار تجنب ، وأنغام رفيعة ثابتة منبعثة من صوت آدمى مرتفع الدرجة ، وهذه المنازل عادة مطاعم تدور فيها بالتأكيد رقصة جيشا .

وأكثر المطاعم أناقة فى مدينة « ناها » ، مطعم « شوكا » Shoka ( زهرة الصنوبر ) ، وسوف تجد فيه الجو الأوكيناوى فى أدوع صوره .

وعندما تدخل هذا المطعم ، تدفع مصراع الباب حتى ينزلق جانبا ، بدلا من أن تفتحه على الطريقة الغربية ، ثم تعلن عن وجودك فيأتي صاحب أو صاحبة الدار للترحيب بك ، ثم تخلع حذاءيك ، وتخطو بقدميك في جوربيهما على أرض خشبية ناعمة ومصقولة ونظيفة للغاية ، ثم تنتقل خفيين من المخل ، وتضي في الدعليز حتى تصل الى غرفة أرضيتها مغطاة بصنوبر ، وفيها تتناول طعامك . وما أن تستقر في هذه الغرفة حتى تظهر فتاة جيشا ، تهادى من حيث لا تدري ، فتجلس الى جوارك ، وتصب لك نبيذك ، وتجاديك الحديث . وبينما أنت تتناول طعامك ، أو بعد أن تفرغ منه ، تزال الأبواب الزرق المرسوم عليها غرائق (١) فضية، والتي تفصل بين الغرف ، فتنتفح الغرفة المجاورة أمام ناظريك ، وفي هذه الغرفة سوف يدور الرقص .

كل هذه الأشياء يابانية السمات ، ما عدا الثبوتات الحلقية التي تميز حديث فتاة الجيشا ، والنكهة الخاصة بالطعام الشهى . على أنه حين يبدأ الرقص الحقيقي ، فسوف تجد نفسك في عالم أو كيناوى ، فريد في نوعه، متميز بدرجة غريبة ، رغم الأسلوب اليساباتي والطرز الصينى اللذين يكتنفانه . ولن تقع على مثيل للرقص الذى تخبره في أو كيناوا فى أى مكان آخر فى العالم .

والرقصة الأولى ، وعلى الأخص اذا جرت فى مناسبة سعيدة ، أو حفل خاص ، من أقدم الرقصات فى أو كيناوا ، يرجع تاريخها الى أربعمئة سنة مضت - وهى رقصة « روجين نو أودورى » *Rojin No Odori* أى « رقصة الشيخ » ، واسمها الفنى « كاجييد فوبوشى » *Kajiyade fu bushi* ويتعلم كل راقص أداء هذه الرقصة ، على أنها لاتتجلى فى ألم روحها الا عندما يؤديها شجا بوكا كويو *Shimabuka Koyu* أعظم راقص فى أو كيناوا ، وأكبر معلم الجزيرة. فعندما يؤدي هذه الرقصة ، يتخذ هيئة بيضاء ، ويرسم على وجهه خطوطا سود تمثل الفضون ، ويمسك عصا ، حتى يبدو مسنا . ويرتدى كيمونو ( عباءة ) مشدودة عند الحصر بحزام يابانى حريرى عريض وملون ، وعلى رأسه قبعة حريرية مزخرفة غريبة على شكل طائر العقق . (٢) ويمسك بيده الأخرى مروحة ذهبية يفتحها عندما يشرع فى التحرك بتؤدة ، وتحكم دقيق . ويتخذ وضعة فى ناحية ، ثم يتجه الناحية الأخرى ، ويعنى مروحة وعصاه برقة تبعا لآيماءاته الواهنة . وكلمات الأغنية التى يترنم بها بسيطة ، فهى تقول :

(١) الفرفري : طائر مائى أبيض طويل الساق جويل المنظر ، وهو ضرب من الكراوى .

(٢) العقق : طائر نحو الحمامة طويل اللب فيه بياض وسواد ، وهو نوع من الغربان .



« ما أبدع يومنا • بم تقارنه ؟ فكانه زهرة في برعمها يمسها الندى  
أول مرة » • وتتابع الحركات الكلمات بصورة مبهمه • يبد أن الكبت  
الهاديء الذي يخفى وراء كل حركة تؤديها اليدان أو القدمان أو سائر  
الأعضاء ، يشيع جوا من الهناء والصفاء •

وبعد أن يستبدل بثوبه ( كيمونو ) عليه علم يجعل له شخصية  
الجندي المحارب ، ويلبس خواتم فضية تزين أصابعه الثالثة والرابعة  
والخامسة في كلا اليدين ، يرقص ثانياة رقصة فيها عنصر درامي مقتبس  
من مسرحية قديمة من أصل صيني ، وهو متكرر • وتغطي الأزهار خوذته  
لتمويهها • ويبحث عن عدوه وهو مستخف ، الى أن يجده ، ومن ثم يبدأ  
القسم الثاني من العرض • فيتناول بيده قناع أسد ويحركه مجموعة من  
الحركات الواقعية التي تصور ألعاب الحيوان المضحكة • ويحرك فم القناع  
الحشبي حتى يقطع وهو ينفث ويطلق • وما يلبث العدو أن يتهاون  
ويترأخى في حراسته ، وهو عدو وهمي ، يفترض أن الرقصة تجري  
أمامه • أما القسم الثالث فانه يظهر المحارب دون قبعته ومن غير قناع  
الأسد الذي كان في يده ، وهو يسعى مستخفيا ، ويضرب الهواء ليوهم  
بأنه قد قتل عدوه ( ولا يمثل الطعن الحقيقي لأن هذه الحركة لا تلائم  
الرقص ولا تليق به ) • ثم يؤدي رقصة انتصار ، كلها حجلات ووثبات  
وتلويح بالعلم •

وبعد أن تجرى مجموعة من رقصات الرجال ( وكلها قصيرة لاستمر  
أكثر من بضع دقائق ) ، تبدأ فتيات الجيشا ، الواحدة اثر الأخرى ، في  
الرقص • وتتميز كل رقصة بالشيء الذي تؤدي به : كالمرح ، وغصون  
الأزهار ، والقبعات الضخمة المتهدلة التي تشبه أزهار اللوتس المقلوبة  
المتفتحة تماما ، وأعواد البامبو ، والمظلات المصنوعة من الورق المشمع •  
ويصفق أحيانا بأيديهن الخالية • ولعل أجمل فقرة في برنامجهن  
الرقصة المنفردة الحزينة المسماة « كاشي كاشي » Kashi Kashi  
ولاداء هذه الرقصة ، ترتدى فتاة الجيشا قلنسوة من أزهار صناعية من  
ورق قضي وذعبي ، و « كيمونو » مطرزا تطريزا بارعا ، ويتدلى أحد  
كميه عند الخصر فيكشف عن بعض الملابس التحتية الجميلة المزخرفة ،  
وتحمل مربعين صغيرين من الخشب الخفيف ، لتندف بهما خيوط الغزل  
وتشعلها بالطريقة التقليدية المتبعة • وتدور الفتاة حول نفسها ،  
وتتمايل ، و تلف المربعين الخشبيين ببطء ، وتتنقل على الأرض المغطاة  
بالحصير بشية فيها حزن وكابة ، وترنم بأغنية تحكى لنا كلماتها  
الحزينة عن لوحة الحب فتقول :

نول متشابك ، خيط رقيق وجيد

انسج له ثوبا رقيقا وناعما  
كأجنحة الفراشة  
سبعما وعشرين مرة بعد مرة  
خيوط متشابكة ونول ثقيل  
وأنا انسج ، وأنسج القماش  
وصورة الحبيب تشرق  
مع كل صوت خيط يشبك  
وأمام النول ، وأنا أنسج وأنسج  
لا أستطيع أن أصرح بحبي  
ولكن صوت النول وهو يتردد  
يشدد لوعة حبي وهيامي  
والآن وقد نسجت واكتفيت  
وشكلت وانتهيت  
سأعود الى البيت  
ربما أجده فى انتظارى

ويبدو ان أكثر الرقصات شيوعا فى مطاعم أوكيناوا هى رقصة  
« تشيزيا بوشى » Chizia Bushi ، أو كما يعبر عنها الأوكيناويون  
الذين تعلموا شيئا من الانجليزية « بيت الأوكيناوى ، بيت لطيف » ،  
وتؤديها فتاة تشتمل بالرداء الوطنى القديم ، وهو « كيمونو » أزرق  
غامق ، مفصل بصليبان بيض مشرشرة ، ورأسها عار ، فيما عدا تسريحة  
الشعر المرتفعة ، وفيها دبوس فضى، وتتخذ الفتاة وقفة خاصة، ثم تسير  
وتؤكد كل عبارة تلفظها بأيماءات لينة . وتهبط على ركبتيها ، ثم تنهض،  
وتؤدي أشكالا أخرى بيديها وأصابعها الهادئة الرصينة . وتحكى كلماتها  
عن أسفارها ، وبمعدا عن دارها ، وشوقها للعودة الى أهلها :

أنا فى السفر  
أنام على الشاطئ  
وأبوسد النجيل  
الذى يذكرنى ببيعتى  
أصحو من نومي  
وقد وغز العشب أذنى

وانتصف الليل  
والأحزان تعاودنى  
وفى السماء قبر ساطع  
والبحار تقصلنى عن أهلى  
ترى هل يتطلعون الى أعلى  
وينظرون الى هذا القمر  
وكما أننى أزرع هنا أزهارا  
وأزرع هناك غابا  
فأننى واثقة من عودتى  
لأرى ثانية بيتى

ولجميع رقصات أوكيناوا تقريبا شكل واحد ، ففيها دواما مقدمة بطيئة تتبعها فقرة أسرع ، ثم فاصل من رقصة بطيئة أخرى ، وأخيرا خاتمة سريعة . وتؤدى كل حركات الدخول والمخرج على خطوط منحرفة ، ويعتبر التقدم أو التأخر على خط مستقيم يواجه النظرة مباشرة أداء غير رشيق . وتوحى كلمات الغناء بشئ أو تذكر بأمر ، أكثر من أن تكون صريحة . والإيماءات تلميحية أكثر منها معبرة تعبيرا كاملا . وفكرة الرقص جنب الأنظار والمشاعر بالرشاقة الرصينة الموزونة ، ونقل أعماق المشاعر خلال قناع من التورية .

والمسارح القليلة الموجودة فى أوكيناوا مفعمة بعروض فردية من هذا البرتوار النموذجى من الرقصات الذى يشهده الإنسان على أكمل وجه فى المطاعم ، مثل مطعم «شوكا» . وتعلم الرقص كل فتاة تنتمى الى أسرة طيبة ، اذا كان فى مقدور والديها الاتفاق على تعليمها ، حتى ولو لم ترقص الا ذلك الرقص الفردى الذى تؤديه أمام الجمهور فى حفل تخرجها من مدرسة الرقص التى تعلمت فيها ، أو فى نطاق بيتها . وربما كانت الزوجة الأوكيناوية ، بخلاف اليابانية ، تطمح فى أن تبارى فتيات الجيش فى تلهية زوجها فى عقر داره .

وثمة مسرحيات تعرض من حين الى حين على خشبة المسرح ، بيد أنها مسرحيات راقصة ، يظهر فيها الممثل الراقص ، ويصف للجمهور شخصيته وما سوف يفعله . وتظهر بعده الشخصيات الأخرى فى المسرحية ، وتؤدى بالضبط ما تشرحه للجمهور قبل العرض . ومن ثم ينصب اهتمام المتفرج أصلا على طريقة تنفيذ الحركة أكثر من اهتمامه بالعقدة الروائية أو الإخراج . ومعظم المسرحيات اليوم مجزأة الى فقرات صغيرة : قد تكون

قصة بسيطة لرجل يهازل بائعة في السوق ، أو رجل يتعجب الى امرأة غير زوجته . بيد أن الفضيحة تنتصر دائما ، والرجل تعذب المرأة دوما . وتختتم معظم المسرحيات بلون مضحك هزلي ولا يظهر لون من المأساة الا في الرقصات التي يغلب عليها طابع الحزن والوحدة ولوعة الحب .

ويبدو أن سكان الجزر ، وعلى الأخص جزر المحيط الهادي ، يميلون ميلا خاصا الى الرقص بدرجة اهمال الدراما . وتزخر أوكتاوا أيضا بالرقصات الشعبية - في مناسبات زراعة وحصاد الأرز ، والأعياد . وتحمل رقصاتها الكلاسية أو الرقصات التي تؤديها في الأصل فتيات الجيشا ، مكانة هامة غير عادية في حياة الأوكيناويين الذين يكرسون لهذه الرقصات أرق عواطفهم ، وأسمى مشاعرهم . ولا يتسنى للأجنبي أن يلمس هذه العواطف والمشاعر ، في جوها الأصلي الأليف الا في مجال الرقص وحده .

استغرقت الرقصات والمسرحيات اليابانية بصورتها الحاضرة ١٣٠٠ عام من التاريخ المتصل ، غير المنقطع . وهذه الأثرة العظيمة فى حفظ التراث الفنى المسرحى ، تجعل اليابان بلدا ممتازا لا نديب له . حقا انا لم نزل نشهد ، فى الفينة بعد الفينة ، تراجيدا لايسخيلوس أو كوميديا لأريستوفان ، كتبت كل منهما منذ ثلاث آلاف عام ، بيد أن هذه العروض تمثل أوهى ضروب التخمين فيما كانت عليه العروض الأصلية . فنحن لا نعلم فى الحقيقة شيئا عن الملابس والأدوات المسرحية التى كانت مستخدمة فى ذاك الأوان ، وعن وسائل الإخراج ، بل وكيف كانت الموسيقى الإغريقية . وانا حين نشهد احدى مسرحيات شكسبير ، انما نشهد نصا قديما يؤدى فى إطار مسرح حديث . لقد استنفذ الغرب ، فى جميع الأغراض العلمية ، كل الوسائل الفنية القديمة ، والتقاليد العتيقة ، وتغيرت استجابات جماهير النظارة للمسرح تغيرا جذريا ، للدرجة يصبح معها من الحقيق أن نحاول احياء هذه الأشياء ، حتى بفرض احتمال احيائها . واعتقد أن محاولة جدية لتقديم فتيان صفار يمثلون أدوارا نسوية ، أو لاعادة تصميم الملابس الأصلية فى غير عصرها ، وأوانها ، تبدو أمرا سخيفا بالنسبة لطبيعة ومزاج بلادنا فى العصر الحاضر .

وتمتاز اليابان ، عن آسيا كلها التى تقدر العرف بصفة عامة ، وتحاشى التغيير والتبديل ، بأنها الدولة الوحيدة التى لم يطرأ على مسرحها بتاتا أى وهن أو أفول ، ولم يجر عليه أى احياء أو تجديد فعال . وتبدو اليابان فى نظر الدارس ، متحفيا مسرحيا شاسعا ، غنيا كالصين بالوثائق والسجلات . على أن نماذج هذا التراث ، لم نزل حية نابضة

فى الواقع العملى الحاضر . ولم يزل كل من رقصها ومسرحها سليما كما كان ، مطابقا لمفاهيمه الأصلية ، متحفزا بكل تقاليده ، ومنها توارث حرفة التمثيل فى داخل الأسر ، والحفاظ على أصول حرفة المسرح ، والملابس العتيقة .

ويدعم هذه الحقيقة الأولية المتألفة ، كثير من الصفات الثانوية ، والتي تنصل بمختلف الأشكال المسرحية اليابانية . مثال ذلك أن من أروع السمات اللاصقة بالأسرارح اليابانية أنها منشآت رابحة ، يدعمها جمهور كبير يدفع ثمن مقاعده . وكلما سادت هذه الحال فى بلد من البلاد ، أصبح المسرح فيه منشة حربية حقيقية . وتقول الإحصاءات أن اليابان بها حوالى ٤٠٠٠ مسرح . وقد دفعت شركة « شوتشيكو » المتحدة للإنتاج المسرحى وحدها من ضرائب الدخل فى العام الماضى مبالغ تروى على ما دفعه من هذه الضرائب أى مشروع تجارى أو خلافه فى القطر كله . ويتمتع كل الممثلين والراقصين تقريبا فى اليابان ، بنفس النظر عن نوع تخصصهم أو نمط المسرح الذى يعملون به ، بكفاءة كبيرة تتجلى بسهولة أمام الجماعات الدولية من مشاهير النقاد . وكثير من وسائلهم الفنية خليقة بأن تقارن ، كأعمال أدبية ، بأحسن الأعمال فى أى بلد أسبوى أو غريبى . وفى كل لغة كبرى من لغات العالم المتحضر ، تراجم للأعمال اليابانية ، تشهد بتفوقها . وتتمتع اليابان فى كل المهود ، الى جانب العرف القوى الذى يسيطر على مسرحها ، بخافز قوى يدفعها للخلق الفنى .

ومع أن ألوان المسرح التى أنتجتها اليابان على مر القرون ، تدين بعض الشيء الى الهند والصين ( مثلما يدين مسرحنا الغربى الى المسرحين الإغريق والرومان ) ، إلا أنها مع ذلك أصيلة ، وفريدة فى أشكالها اليابانية النهائية . وثمة قدر كبير من الابتكار فى المسرح . وقد شيد اليابانيون مسرحا دوارا ، منذ حوالى ثلاثمائة عام ، وهم فى عزلة عن سائر بلاد العالم ، فى زمن كانت فيه مسرحيات شكسبير تودى فى مسارح بدائية نسبيا ، واستخدموا فوق ذلك الكثير من الحيل والوسائل الفنية ، كالأبواب التى تفتح فى أرضية المسرح ، فينفذ منها الممثلون ليصعدوا فوق خشبة المسرح ، أو ينزلوا منها ، ووسائل الإنارة التى تغمر الممثلين بضوء الشمس أو الظل ، وكذا بعض المؤثرات الضوئية ، كالشمعدانات الطويلة التى ترسل الضوء مركزا على وجه الممثل ، مثل الأتوار الكاشفة ، أو تلقى نقطة ضوئية . واستطاعت اليابان وحدها ، دون مسارح العالم كله ، أن تحافظ فى نطاق واسع ، على ذلك التجميع الأصيل من الفنون التى تعتبر امتدادا لنظرية الدراما

الآسيوية . وفى اليابان من الرقص بقدر ما فيها من الدراما ، وفيها موسيقى تصاحب كلا من الرقص والدراما . ولم يكابد أى من هذه الفنون تقلبات الأحداث التى قاست منها الفنون فى البلاد الأخرى خلال تاريخها .

واليابان أيضا البلد الآسيوى الوحيد الذى به هيئة من النقاد المحترفين . ووظيفة النقد فى آسيا يستوعبها عادة الأدباء الذين يبدون تقدمهم فى غير علانية . والناقدون القليلون الموجودون فى آسيا ، يكسبون عيشهم من مزاولة أعمال أخرى ، بيد أن الأمر فى اليابان مختلف . ففى كل جريدة هيئة من الناقدين المتخصصين فى المسرح الكلاسى ، وهيئة أخرى للمسرحيات الحديثة ، ويحصل هؤلاء كلهم على مرتبات منتظمة . وثمة مقالات فى النقد ، يحررها نقاد أجانب ، تملأ صفحات المجلات المسرحية العديدة ، والدوريات الأدبية ، التى تصدر فى اليابان . هذه الطوائف الكبيرة من النقاد ، وهذه المهنة النقدية المنظمة ، ثمرة وجود مسرح حرفى فى الدرجة الأولى من الجودة والكمال .

ولم يعرف وجود المسارح القديمة والكلاسية جنبا الى جنب ، وفى وقت واحد ، نشاط المسرح الحديث اليابانى ونجاحه ، على عكس ما يتوقعه الإنسان . وفى المدن الكبرى ، لا تملأ اللوحات عن الأعمال الكلاسية فحسب ، وإنما تملأ أيضا عن مسرحيات جديدة من تأليف كتاب عصريين ، أو منقولة نقلا بارعا من أحدث المسرحيات الغربية ، وتؤدى على المسرح بأسلوب يحاكى الأصل ، حتى لتبدو مسرحياتنا « تشو تشين تشو » و « تشو تشو سان » و « ميكادو » باهتة بالنسبة اليها . وهكذا يتمتع المسرح الحديث فى اليابان بطابع دولى وإبعاد شاسعة تجعله متفوقا على المسارح فى أى مكان آخر . ويشهد اليابانيون عرض مسرحيات من أمثال « وفاة بائع » و « العربة المسماة رغبة » بأسلوب يحاكى أسلوب عرضها فى نيويورك . بيد أنهم يتفحصون خوالجهم عندما يقدمون على معالجة موضوعات الصق بحياتهم ومجتمعهم . ويعالج كل من الممثل والكاتب المسرحى فى اليابان الشخصيات الأجنبية على خشبة المسرح ببراعة وصدفق يجعلان النصوص المترجمة من المسرحيات الغربية تبدو طبيعية على المسرح اليابانى . وفى المسرح اليابانى بعض العيوب لا ريب . وليس المسرح الكلاسى كله ممتازا بدرجة واحدة . وقليل من المسرحيات الحديثة هو الذى يضارع أحسن منتجات برودواى . ولكنى أعتقد عموما أن المسرح اليابانى لا نديد له فى العالم كله ، فى حجمه وجوهره .

وليس ثمة ضرورة لأن نعدد للتقارير الغربي الاتصال النوعية المسرح الياباني الكلاسيكي ، فقد صدر في الستين الأخيرة عدد كبير من المصنفات الممتازة التي تصف هذا المسرح ، وترجم عنه بعض الأعمال . وقد ذاع صيت نمط مسرحيات القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، المسمى « نو » في النصوص المترجمة التي وردت في التقارير وقصص الرحلات التي حررها « آزوما بوند » و « آرثر ويلز » . وظهرت في عام ١٩٤٥ ، ولأول مرة في تاريخ اليابان ، فرقة مختلطة تجمع أعظم ممثلي مسرحيات « نو » ، وذلك في المهرجان الدولي للمسرح الذي أقيم في إيطاليا .

وشاعت في أوروبا ، عام ١٩٢٠ أنباء عن « كابوكي » وهو نمط مسرحي مختلف عن « نو » كل الاختلاف ، وينتمي إلى القرن السابع عشر ، وذلك عندما دعيت فرقة من الممثلين اليابانيين لزيارة روسيا . واتمرت هذه الزيارة عن نتائج عديدة : فقد جريت الوسائل المسرحية الخاصة بكابوكي والتي لم يكن للغرب عهد بها من قبل ، في مسارح روسيا وألمانيا وفرنسا ، واعتنق أحد ممثلي كابوكي المبادئ الشيوعية ، فكان له فيما بعد تأثير كبير على المسرح الياباني الحديث ، واستخدم الوسائل الفنية الروسية . وترامت شهرة « كابوكي » بعد ذلك عندما ظهرت في أوروبا وأمريكا فرقة يابانية غير رسمية من الراقصين والموسيقيين ، باسم « أزوما » Azuma وكان مسرح عرائس « بونراكو » Bunraku لعشرات السنين الموضوع المفضل عند « بول كلوديل » الذي نشر بين الفرنسيين خلال كتاباته روائع هذا المسرح . وقد قدم أخيرا الشاب الأمريكي « دونالد كين » ، الكاتب القدير في الأدب الياباني ، عددا من مسرحيات العرائس في كتبه التي ألفها للناطقين باللغة الإنجليزية . بل إن بوجاكو Bugaku ، تلك الرقصات الجادة الصارمة التي تنتمي إلى القرن السابع ، ومعها موسيقاها الغريبة ، والتي كان إباطرة اليابان المتعاقبون يشطلونها برعايتهم الكبيرة ، قد شهدها جماهير غفيرة من الأمريكيين والأوروبيين الذين اشتركوا في احتلال اليابان وحضروا العروض أو ثلاثة العروض التي جرت في الهواء الطلق خلال السنوات الأولى التي أعقبت الحرب . وقد شهد جمهور السينما الغربية ، على الأقل طرفا من رقص « بوجاكو » في الفيلم الياباني الحديث « باب الجحيم » .

بيد أنه يوجد في اليابان أنواع كثيرة من المسرح غير معروفة في الغرب ، والسبب في ذلك جلى إلى حد ما : فقليل من هذه المسرحيات ما يصلح لأن يكون عملا أدبيا قابلا للترجمة ، أو مؤثرا في مشاعر



الجمهور إذا قدم في غير مسرحه الأصلي الياباني . ومع ذلك فإن معظم هذه المسرحيات يجذب اليه جمهورا كبيرا ، ويعتبر ناجحا من الوجهة التجارية . ومنها ما يربط بين المسرح الكلاسي والسرحد الحديث . فالنمط المسرحي « شيمبا » Shimpa خليط من كابوكي والمسرح الحديث ، ظهر في أواخر القرن التاسع عشر ، وهو نمط قديم الطراز بعض الشيء ، فيه مبالغة ، وفيه سمة المسرح الطبيعي ، وقد تخصص بعض كتاب المسرح في هذا اللون وحده ، ولمع فيه بعض النجوم . وأحسن هؤلاء النجوم « ييكوميزوتاني » Yaeko Mizutani ، التي تظهر أحيانا كفتاة « جيشا » ، وأحيانا أخرى في دور زوجة حسنة مهملة من زوجها ، ويرد هذا الدور في مختلف قصص « ميحي ايرا Meiji Era » ، وهي امرأة تبدو في المسرح بارعة الجمال ، وممثلة قديرة ، حتى تستطيع أن تحجب بأدائها الضعف البنائي في المقعد المسرحية ، وعدم الثبات الذي يعيب نمط شيمبا . ويعتبر اليابانيون هذا المسرح ولا ريب أنقى ألوان الفن المسرحي ، ذلك لأنهم ينظرون إلى الفن المسرحي على أنه الفرق بين ما يجري في الحياة الواقعية وما يمثل على خشبة المسرح ( وليس كما نعتبره في الغرب ، مماثلة بين الأمرين ) . وبيكو ميزوتاني ، في حقيقتها ، امرأة عادية ، متفضضة الوجه ، في المقعد السادس من عمرها ، لا تبالي بمظهرها الشخصي ، بدرجة الإهمال . أما فوق المسرح ، فإنها تتغير بفضل التنكر الكثيف الخاص بنمط شيمبا ، وبراعة وإشرافه تمثيلها ، فتصبح أشبه شيء بصورة من صور أوتامارو (١) ، وقد دبت فيها الحياة ، بالإضافة إلى مزجة أخرى ، فهي كثيرا ما تكون المرأة الوحيدة التي تؤدي فوق خشبة المسرح ، أما الأدوار النسوية الأخرى فيؤديها ممثلون من الرجال ، كما هي الحال في مسرحيات كابوكي . ولا يبدو أدائها مع الرجال الذين يتخفون أدوار النساء أمرا غريبا أو يسهول كشفه ، وهذا من مفاخر تكنيك « ييكو ميزوتاني » ( فهي تنافس ممثلين من الرجال دربوا على التمثيل منذ نعومة أظفارهم ) ، وهو برهان على صحة العنصر الجمالي في العرف الكابوكي الذي خلق وطور نمطا من دور نسوي فتان وقوي وصادق للدرجة لا يبدو معها وجود امرأة حقيقية على خشبة المسرح في الدور النسوي أمرا غريبا .

وثمة نمط متاقي آخر تقدمه فرقة تاكارازوكا Takarazuka ،

(١) Utamaro : أحد اعلام فن النقش الياباني في القرن الثامن عشر .  
الترجم

وهي فرقة كوميدية موسيقية أعضاؤها كلهم فتيات ، أنشئت منذ حوالي ثلاثين عاما ، ومقرها بلدة « تاكارازوكا » التي تقع في منتصف الطريق بين مدينتي « كوبي » و « أوزاكا » ، وتستقل كلها بشئون اللهو . ففي وسط المدينة مسرح ضخم يكاد يضارع في ضخامته مسرح « روكسي ميوزيك هول » ، يقدم طوفانا مستمرا ، دائم التغير ، من الأوبريتات والمسرحيات الهزلية الساخرة ، ومقتطفات منمنقة من المسرح الكلاسي ، اثنتي عشرة مرة في الأسبوع ، على مدار السنة ، لجمهوره الخاص من « السياح عشاق المسرح » الذين يفدون الى هذه المدينة بقصد مشاهدة أحد هذه العروض الفاخرة . ويستطيع حامل تذكرة المسرح أن يتجول في البلدة ، قبل العرض أو بعده ، فيزور حدائق الحيوانات أو النباتات أو « دار الحشرات » . ويختلس الكثير من عشاق المسرح النظر خلال الأبواب والأسوار التي تحيط بالصفوف الطويلة من البيوت الشبيهة بكنكات الجنود ، والتي يعيش فيها المئات من الممثلات والمغنيات والراقصات . وعلى الرغم من أن مسرح « تاكارازوكا » هو قبل كل شيء مسرح الفتيات المراهقات ، الذي يتكالب عشاق النجوم من الفتيمة المراهقين على أبوابه الخلفية ، ويطلبون من الفتيات صورهن وعليها توقيعاتهن ، ويتصايحون ويضفي عليهم في أثناء العرض ، إلا أنه قد أصبح نمطا مسرحيا ثابتا ، وانتشر في جميع أنحاء اليابان ، وأقيمت مسارح خاصة به في المدن الرئيسية . وأكبر هذه المسارح ، مسرح « إيرني بايل » Ernie Pyle في مدينة طوكيو ، تسلمه الأمريكان بعد الحرب ليقدموا فيه عروضهم ، ولم يصد الى عرض مسرحيات « تاكارازوكا » الا في العام الحاضر . وتعمل هذه المسارح دورا للسينما معظم أوقات السنة ، الا عندما يحضر فتيات إحدى الفرق الثانوية العديدة لمسرح « تاكارازوكا » ، والتي يطلق عليها اسماء « النجم » و « القمر » و « الثلج » و « الزهرة » خلال جولاتها السنوية ، فتتيح لجمهورها فرصة رؤية تمثيلها دون أن يتكلفوا مصاريف السفر الى بلدة « تاكارازوكا » .

وفي طوكيو عدد من المسارح في حي « أساكوزا » Asakusa ، وهو حي زاه ، كثير الزخرف ، من أقسام المدينة المتواضعة بنوع ما ، تشتمل العروض فيها على كل شيء ، من ألعاب ابتلاع الحيات ، الى المسرحيات الجنسية التي تؤدي بأسلوب حديث حقيقي . ومعظم العروض المسرحية في أساكوزا ، مشاهد جنسية تؤديها فتيات صغيرات ، وعروض التجرد من الملابس ، ومسرحيات هزلية ماجنة ،

وأستعراضات ، وتتألق كلها فى طابع من الاسراف والتفوق الفنى « التكنيكى » تبدل الى جانبها عروض « منسكى » و « كيرنى » باهتة .

على ان اهتماما الرئيسى فى هذا المجال يجب أن يتركز فى روائع ديمونوار المسرح لللاسى اليابانى . وقد حذب الشيء الكثير فى المسرح اليابانى خلال تاريخه الطويل ، طولا قد لا يتصوره العمل . وشهدت بعض بعض التعبيرات التى طرأت عليه خلال الخمس عشرة سنة التى عرفت فيها هذا المسرح . وعلى الرغم من ان بعض هذه التغييرات كان يرمع بمستوى المسرح ، وبعضها الآخر نان يهبط به ، الا ان جوهر الحيوية المسرحية صان ثابتا يعاوم الاحداث فى شدة وصلابه . وقد حافظ اليابانيون على جميع فنونهم المسرحية بطريقة لم يستطع اى بلد اخر ان يصنعها ، على الرغم من انهم يبدون حماسه فى تبني البدع الجديدة تضارع الحماسة التى يبديها اهالى جزيرة بالى ، بل قد يكونون ابرع منهم فى هذا المجال . وكلما ظهر نمط من المسرح جديد ، تحركت الاماط الاخرى جانباً لتفسح له المجال . وعلى هذا الموالم كانت الخسائر قليلة ، وريح المسرح الشيء الكثير .

وانا لنجد فى النمط المسرحى «بوجاكو» Bugaku مثلاً بارزا لعبقرية اليابانيين فى اكتساب الجديد من الفنون . وقد يكون الاجانب الذين يزورون اليابان أسعد حظا من اليابانيين أنفسهم ، فكثيرا ما يدعون ، بصفتهم شخصيات كبيرة تزور البلاد ، وتستحق بعض الامتيازات الرسمية الخاصة ، الى رؤية «بوجاكو» وسماع «جاجاكو» ، وهما أقدم الرقصات والموسيقى الأوركسترالية الموجودة فى العالم كله ، والتي لم تزل تعرض الى اليوم بانتظام . ويجرى مثل هذا العرض ، اذا دعا اليه القصر الامبراطورى فى « دار الموسيقى » ، وهو احد ثلاثة أو اربعة مبان طويلة مشيدة بالخراسانة من طابقين ، فى داخل جدران القصر الخارجية ، فيما يلى الخندق مزدوج الذى يحيط بالقصر . وهناك يجلس الزائر مع حفنة من الأشخاص ، وهم اما زوار مثله أو أعضاء من حاشية الامبراطور ، متناثرين فى أرجاء قاعة المسرح الفسيحة . اما الفرقة الموسيقية التى تتشكل من حوالى خمسة وعشرين عازفا ، وهى بذلك اكبر عددا من مجموع المتفرجين الحاضرين ، فانها تؤدى ادوارها بتركيز وانقنان نلسمهما فى الغرب فى الحفلات الضخمة العامة التى تخصص لعزف الفرق الموسيقية الكبيرة أو الاداء الموسيقى الفردى .

وتستهل الفرصة النادرة المتاحة لسماع جاجاكو ( وينطقها اليابانيون « نجانجاكو » ، ومعناها الحرفى « الموسيقى الجميلة الرسمية » )

بمجموعة من الدفات المترددة المنعكسة الصادرة من طبلة الفرقة الضخمة . ويدل مظهر هذه الطبلة « تايكو » وحده على عتق الرقص الذى سوف يدور ، وأصوله البعيدة . ويمثل الإطار الخشبي المحفور الثقيل البيضاوى الشكل الخاص بالطبلة إلهب المقدس الذى يطوق سيغا الاله الهندوسى . ويقال ان هذه الهالة قد ولدت مع إيقاعات الطبل الأصلية التى خلق بها سيغا العالم ، والإعجاب السميك الذى يغطى الطبلة نفسها مغطى باللون الأحمر والأسود مع رسم حرفى « Yin » و « Yang » ، رمزى المبدأ الثنائى الذى يحكم العالم . وعندما ترتج المناور من قرع الطبلة ، يقبل الموسيقيون والراقصون ، وهم يرتدون ملابس تتميز بأكمام حريرية طويلة ، وسراويل متبفخة تربط عند الكعبين ، وأحذية لينة ذات نعل من اللباد ، قد استخدم نعلها خلال الألف سنة الأخيرة ، فيتخذون أماكنهم فى نهاية القاعة . ويرتدى هؤلاء فوق رؤوسهم قبعات شفافة من شبكة حريرية سوداء لها حاشية مجمدة على الجانبين والظهر ، تدل على صفتهم الرسمية كموسيقيين وراقصين نظاميين فى البلاط الإمبراطورى ، ووظائفهم وراثية ، يتناقلها الأبناء عن الآباء .

وتشتمل الفرقة على آلات الفلوت ، الطويل والقصر ، والصفارة flageolets ، والجونج ، والطبول الصغرى ، وهذه هى الآلات الرئيسية . وثمة ثلاث آلات إضافية تضيف نكهتها الخاصة الى أصوات المجموعة الرئيسية فتعطى « جاجاكو » لونا نغميا ورنينا فريدين لا يمكن محاكاتها ، وهذه الآلات الثلاث هى : « كوتو » Koto ، وهو سنطير - نوع من القانون - ذو ثلاثة عشر وترا ، تجذب بالأنامل التى تثبت عليها ريشات من المعدن أو القرن أشبه بأظفار الأصابع ، وآلة « بيوا » Biwa ، وهى عود رباعى الأوتار ، ثم آلة « شو » sho ، وهى أغرب الثلاثة ، ولا تشبه أية آلة غربية ، وهى أرغى صغرى من أنابيب ، يسك باليد ، ويتضمن سبع عشرة أنبوبة رفيعة من الفاب ( البامبو ) ، والريش . وتعطى هذه الآلات الثلاث الأوركسترا مادتها التوافقية ( الهارمونية ) . فآلة « شو » مثلا تخرج مركبات هارمونية ثابتة متينة تتكون من عشر نغمات . وبينما ينفخ العازف نفخا متصلا ، شهيقا وزفيرا ، خلال الأنف ، فإنه يغير النغمات الداخلية حسبما تقتضى الموسيقى . وتضيف الفقرات اللحنية المختلفة التى تصدرها آلات السنطير والعود خلفية كونترابنطية على السطور النغمية الأصلية ، ولكنها معقدة ، وتعتبر كذلك مهدبة وممحصة للدرجة أنها تحذف كلما

ساحبت موسيقى « جاجاكو » الرقص ، وأساس ذلك ان الموسيقى الغليظة هي وحدها التي تتوافق مع فن الرقص ، الشقيق الاقل رقة لفن الموسيقى ، وان الحركات الرياضية البدنية الخاصة بالرقص تهدم الخيوط اللحنية الرقيقة النابعة من الاوتار .

ثم تبدأ الرقصات . ويتحرك الراقصون ، ويسطون اذعهم في صلابة وتمائل ، مع فرد اصابعهم وشدها ، ويشتون أرجلهم بحركات pliés عميقة . ويلبسون في بعض الاحايين اقنعة ضخمة مخيفة بانفواه فاغرة . وفي هذه الاثناء تتصادم الأنغام المتنافرة والالحن الغريبة ، الصادرة من الفرقة الموسيقية ، وتدفق النبضات التي ترقعها الطبول : كل خمس وتسع دقات ، او كل اربع واثنى عشرة دقة في رقة وتذبذب وتردد ، كما يبدو للاذن الغريبة ، ويتجلى بصورة ما قديم المرقص والموسيقى . والواقع ان الرقص كله بعيد جدا في نمطه عن كل ما خبره الانسان من الفنون الآسيوية او الغربية ، فلا يدعش التفرج اذا علم بعد انتهاء مثل هذا البرنامج ، ان بوجاكو وجاجاكو قد ظهرا في اليابان منذ الف وثلاثمائة عام ، بعد سقوط الدولة الرومانية بوقت غير طويل ، وقبل ان تأخذ انجلترا مثلا بأسباب المدنية بوقت طويل ، وقبل ان يستخدم الكمان والبيانو في الغرب بوقت طويل . وكان كل من هذا الرقص وتلك الموسيقى قد اشاع في هذه الفترة سحرهما في البلاط الياباني . وتنسب بعض الرقصات الى بعض الأباطرة الذين اطلقوا عليها أسماء خيالية بديعة مثل « التنينات تنم بدفء الشمس » و « لعبة البولو » ، بل ورقصوها بأنفسهم . وفي القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، انتقل تدفق اليابانيين لهذا اللون من الرقص والموسيقى الى بلاط « شوجون » ( وهؤلاء هم القواد العسكريون الذين كانوا يحكمون البلاد بالفعل في حين اخذ الاباطرة الى حياة منزلة مترفة تتيج لهم قدرا من الفراغ يشغلونه برعاية هذه الفنون الرقيقة ) . وسرعان ما اتخذ هؤلاء الحكام لأنفسهم الأساليب والطرز الامبراطورية . وعرف عن احدهم ، ويدعى «ميناموتو نو توشى» Minamoto no Toshie انه كان يصر على ان يرقص بوجاكو بسيفه وحرته ، على نسق موسيقى حربية تعرف باسم « بايرو » Vairocana ، وهو احد آلهة الحرب في الهند ) قبل ان يخوض غمار اى قتال مع العدو .

ومع التحول الذى حدث لليابان في القرن العشرين ، حين اخذت بأسباب الحضارة الغربية ، كان كل ما تنازل به موسيقى البلاط الامبراطورى للمهد الجديد ، هو ان يخرجوا صورة اوروية من

الموسيقى تقابل موسيقى جاجاكو ، تلك هي مسيمفونيات هايدن وموتسارت الصغرة الكلاسية . ويوزع الآن موسيقيو البلاط التدريبات الثلاثة التي يقومون بها في كل اسبوع ، على وجه التساوى تقريبا بين هذه الموسيقى الغربية ، وموسيقى جاجاكو التي تصاحب بوجاكو .

ومع انه قد يتاح للأجنبي الذي يزور اليابان في الوقت الحاضر فرصة حضور احد هذه العروض الخاصة ببوجاكو وجاجاكو ، الا ان هذه الفرصة لا تسنح بالمره للياباني المتوسط ، ولو امضى حياته كلها بالقرب من القصر الامبراطوري . وقد يشاهد في مناسبات نادرة عرض في احد الهياكل العامة ، يدعى اليه بعض الناس . وفي بعض الاحيان تعزف موسيقى مغربية لتمط جاجاكو في حفلات الزفاف او غيرها من الحفلات المتصلة بالهيكل واليابان القديمة . ويقدم كذلك في مسرح تابوكي ، اذا اقتضى الحال ظهور احد الاباطره ، عرض يحاكي رقص بوجاكو بدرجة معقولة . وقد حوفظ على بوجاكو الحقيقي بعيدة عن متناول الشعب منذ ان جلبت لأول مرة من الهند عن طريق التبت ، ومن الصين عن طريق كوريا . وظلت مطلب الامراء ، وحسرا للأسرة الامبراطورية ، واشراف البلاط . وقد وردت بوجاكو الى اليابان في البداية من الصين مع البوذية والبلاد التي تليها . على انه في حين تسربت البوذية والفنون الكلاسية الصينية الى صفوف الشعب ، وشاعت بينهم ، فان بوجاكو وجاجاكو لم يحدث لهما شيء من ذلك ، فبقينا في حراسة حماتهما العظام ، ولم تزل في هذه العزلة حتى اليوم .

ويبدو للغربيين الذين يختلفون عن اليابانيين في عاداتهم وتقاليدهم لأول وهلة ، ان التعاطف الذي يحيط بعروض بوجاكو ضرب من الانانية الأكيدة . على ان مشكلة الحفاظ على الماضي ، حتى بالنسبة للغرب ، قد حلت اخيرا ، في مضمار الفنون الحية ، باكتشاف عدة وسائل لتسجيل الصوت والحركة . وتضمن أجهزة التسجيل الفوتوغرافية ، والشرطية ، والسينمائية الحصول بصفة دائمة على قسم على الاقل من ترائنا الثقافي ، دون الالتجاء الى الطريقة المربكة التي كثيرا ما تحتوي على اخطاء جمّة ، وهي طريقة تدوين حركات الرقص والموسيقى بالكتابة .

ولقد اهتمت اليابان في الثلاثة عشر قرنا الماضية بصيانة فنونها القديمة وخبراتها صيانة محكمة وحفظها في حالة من النقاء النسبي . وكانت الطريقة الوحيدة لتخليد « بوجاكو » في اتم بهائها وروعها ،

وبملايسها الفاخرة والآنها الدقيقة ، تلخص فى اعالة أسير من الموسيقيين والرافضين يتوارث أفرادها هذه الفنون ، فى داخل حدود الاسره الامبراطوريه ، وهى أكثر عناصر المجتمع اليابانى استقرارا ودواما . وربما نان هناك عامل اهم من ذلك : اذ كان من المستحيل ان يصير بوجاكو شعبيه . فالابقاء على من من الفنون بعيدا عن متناول الشعب يعنى ان هذا الفن لم يكابد صروف الزمان ، ولم يرضخ لاهواء الناس وادوافهم الوقتيه العارضة . وفى استطاعتنا ان نخمن ما كان جميعا ان يحدث لها اذا لم تحصر فى نطاق دوائر البلاط الامبراطورى . ادا نظروا اليها فى البلاد الاصلية التى نبتت منها . وهنا نشهد اعجب ظاهره لهذا النمط العديم من الرقص والموسيقى . ففى الهند والصين ، نزل هذا النمط الفنى من عليائه ، بعد ان كان متعه الملوك ، فضاع وطواه النسيان منذ امد طويل . ولم يعد فى الهند اثر للألحان التى تعزف فى موسيقى بجاجاكو اليابانية ، التى تحمل اليوم أسماء سنسكريتية ، ولا للاقنعة التى كانت ذائمه فى يوم من الايام فى نمط بجاجاكو الهندى ، والتى لم تعد معروفة الا فى اليابان وحدها . ولم يعد من اثر لبعض الآلات الموسيقية التى اخذت مباشرة من الصين قبل عهد أسرة « تانج » ، اللهم الا فى تماثيل الكهوف المعبدية القديمة . وليس من ذكرى لهذا الرقص وتلك الموسيقى فى الهند الا فى تماثيلها الحجرية الملتطخة بالفطر والطحلب ، وفى الوثائق القديمة الهشة الهالكة . لقد حافظ البلاط اليابانى على هذا الفن فى عظمته الازلية الحقيقية الخالصة ، بكل اخلاص مستطاع ، فى هذا « العالم المتقلب غير المستقر » كما يسميه البوذيون . ويدين العالم لليابان بفضل عظيم ، من اجل هذه المآثرة الموسيقية وحدها .



يلغ مسرح « نو » من العمر خمسمائة عام ، وهو ثانى أقدم نمط مسرحى فى اليابان ، ويدين فى طريقة حفظه المجيبة الى الطبقة الأرستقراطية ، مثلها فى ذلك مثل « بوجاكو » ، ولم يزل تقدير وفهم « نو » فى اليابان الى اليوم ، دلالة على حسن تربية الانسان . وليس ثمة مسرح آخر يتطلب من المتفرج بقدر ما يتطلبه « نو » من الجهد . وهو على خلاف « كابوكى » الذى يجذب اليه المتفرج جذبا تلقائيا ، يقتضى تنسيقا معينا ، واعدادا ذهنيا خاصا . وعرض « نو » بطيء ، بدرجة لا يطبقها الغربى الذى اعتاد نشاطا معينا فى الحركة المسرحية . ولفته غير مفهومة ، حتى بالنسبة الى الاشخاص العارفين بلفة اليابان الحديثة . ويطالع اليابانيون انفسهم النص المكتوب فى اثناء العرض

حتى يخلصوا فهم الأداء ، تعلمنا مثلما يقرأ الناس في الغرب « البريتو »  
( أى النص المكتوب ) ، أو النوتة الموسيقية للأوبرا .

وبصوص « نو » ، كما هو معلوم في الغرب ، رائحة ، وربما  
لا يضارعها في اتساعها أو في جودتها أى أدب مسرحى ( اذ يحتوى نو  
على حوالى ٣٠٠ مسرحية ) .

وأداء « نو » الإيمائى ، من الوجهة البصرية ، رمزى بدرجة كبيرة ،  
ومذهب ، حتى لينحصر فى حدوده الجمالية الجوهرية ، الأمر الذى  
يشير مشكلة . فالكيمونو الملقى على خشبة المسرح يمثل شخصا عذرا ،  
وطعنة الخنجر فى قبعة من اللباد تعبر عن تنفيذ الانتقام ، ورفع القناع  
يرمز الى ابتسامة ، وخفض البصر يدل على الدموع ، ورفع اليد يعنى  
البكاء . أما العويل والصرخات الإيقاعية التى يطلقها الطبال والمشدون  
الذين يصاحبون الأداء ، فقد تترأى ، لسوء الحظ ، لأذن الأجنبى  
الذى يشهد مسرح « نو » لأول مرة ، كمواء القطط . والنصيحة  
الوحيدة التى أقدمها لكل أجنبى فى هذا الخصوص هى أن يتحمل  
هذه الصعوبات الأولية ، ويكابد الانطباعات التى تقع فى نفسه ، الى  
أن تغدو « نو » - الغريبة كثيرا عن خبراته السابقة فى مضمار  
المسرح - مألوفة الى مداركه شيئا فشيئا . وتتطلب معرفة المبادئ  
الرئيسية لهذا الفن بعض الوقت وقليل من الصبر . على أنه اذا ما تمت  
هذه المعرفة ، فى نظير جهد يسير ، فليس من شك فى أن « نو » تمتلك  
الكثير من أروع المواقف الدرامية فى العالم فى الوقت الحاضر .

ومن المسمر اثبات مزايا وجدارة مسرحية ما بالكلمة والعبارة ، ومن  
ثم كان جديرا بكل انسان لم يشهد « نو » من قبل أن يسلم عن ثقة  
بالروعة الجمالية التى يقدمها لمشاهديه . فمن الهدوء والاسترخاء  
اللذين يميزان عروض « نو » ينبثق لون من التعظيم والفخار . وما أن  
يتجاوب المتفرج مع إيقاعات « نو » حتى يتخذ كل أداء على المسرح  
معنى جسيما فى ذهنه ، من ذلك رفعة اليد ، وكل حركة تؤدىها القدم  
التي يلقيها جوب محكم ، وفتح وغلق المروحة ، ولف كم طويل  
يخشخش . ويضطرب عقل الانسان بالمشاعر ، ولكن هذه المشاعر  
تأجج بكيفية غير محسوسة . ويفادر الانسان المسرح ، وفى وجدانه  
احساس بأن مجموعة من المشاعر الجديدة قد شاعت فى نفسه البشرية ،  
ويجد نفسه محصورا فى نطاق من الواقع المتبلور بفعل تركيز أساليب  
نو المسرحية .

وشهدت السنوات التى أعقبت الحرب موجة من الحماسة لمسرح نو



لم يسبق لها مثيل ، بين اليابانيين ، وبين الأجانب بالمثل ، ولم تبتدئ حتى اليوم دلالة على فتور هذه الحماسة . ويوجد الآن من مسارح نو ثمان وثمانون مسرحا ، وهذا أكبر رقم لهذه المسارح في التاريخ . ولعل مسرح « كينز كيكان » Kanze Kaikan أحسنها وأكملها ، وقد شيد في طوكيو في العام الماضي ، وهو سادس مسارح « نو » في تلك المدينة وحدها . ومسرح نو دار في داخل دار ، فخشبة المسرح المصقولة يعلوها سقف معبدى مقوس . ويجلس النظارة حول خشبة المسرح على ثلاثة جوانب منها ، وتغطي خشبة المسرح وسقفها ومقاعد النظارة السقف الرئيسى للقاعة كلها . ويمتد معشى جانبي ذو درابزين من فوق خشبة المسرح مخترقا الجدار الخلفى للمسرح ويصل الى غرف اللبس . ويفصل النظارة عن خشبة المسرح حيز متسع على شكل حديقة ارضيتها مغطاة بالحصى ، يتخللها أشجار الصنوبر ونباتات أخرى . وتصميم مسرح نو متميز بدرجة لا يصلح معها الا لمسرحيات نو وحدها ، فلا يمكن ان يعرض فيه نمط مسرحى خلاف « نو » . ولعل مايدل دلالة كبيرة على شعبية مسرح نو في الوقت الحاضر ، أكثر من دلالة وجود عدد كبير من المسارح المتخصصة له ، هو أن فرقة من ممثلى نو بدأت تقوم بجولات في البلاد ، وأصبح في ميسور بعض انحاء اليابان أن تشهد الآن لأول مرة كبار ممثلى « نو » .

وفى رأى أن ثمة سببين يبرران ظهور نو بعد خمسمائة عام من السكون . فقد بدا اليابانيون فى السنين التى ذاقوا فيها مرارة الهزيمة فى الحرب ، يعتمدون أكثر فأكثر على قيمهم الثقافية . وكانت نو أفضل عناصر التراث اليابانى فى كثير من الوجوه ، ومن ثم خف بنوع ما ألم الغشل الذى كان يحز فى نفوس اليابانيين ، وعاد اليهم شيء من العزة القومية . وانبثقت فضلا عن ذلك عادة جديدة تجعل نو امتع للشخص المتوسط من أى وقت مضى فى تاريخ اليابان ، تلك هى برامج « شيمى » Shimai . ففى كل مسرحية نو رقصة هامة تؤدى عند ذروتها ، وتسمى « شيمى » . وقبل ذلك كان الأداء تزداد شدته وحرارته بفعل القصة ، وقوة الكلمات وشاعريتها ، وتتابع أداء الممثل تتابعا ثابتا وقويا . وعلى حين غرة ، وفى لحظة من لحظات الأداء يبدو فيها أن انفعال المشاهد قد اشتد حتى بلغ ذروته فلم يعد فى وسعه الارتفاع أكثر من ذلك ، ومن ثم تنقلب الدراما الى رقص . فإذا عزلت فقرات « شيمى » هذه ، وعرضت مجموعة منها فى صورة مقتبسات من مسرحيات نو الكاملة ، حصل الإنسان على برنامج كامل منها . وهذا ما يجعل نو متاحا وميسورا للجميع حتى أن يجله . ويستطيع

كل من يريد دراسة نو دراسة جدية ، أن يبدأ بمشاهدة برامج «شيمي» هذه . أما الخبير بمسرح نو ، فانه يزدري بمثل هذه البرامج ، كما نودى نحن في الغرب بخفل في مهرجان تعرض فيه مناظر مقبسة من بعض الاوبرات ، او تقديم للحركات الاولى لبعض قطع الصوناتة . على انه ليس ثمة شيء يؤدي غرض التقدمة لمسرحيات نو احسن من هذه البرامج ، ذلك لان مسرحيات نو لا يمكن معرفتها معرفة دقيقة الا بعد جهد كبير .

وثمة مظهر آخر في مسرحيات نو يقطع التركيز الشديد في انتباه المتفرج ، الذي يقتضيه العرض ، ذلك هو « كيوجن » Kyogen ، وهو عبارة عن فوصل او مسرحيات صغيرة هزلية ، تتداخل بين مشاهد نو الجدية الثقيلة . وقد قام « دونالد كين » Donald Keene الذي ترجم اخيرا كل نصوص كيوجن تقريبا الى اللغة الانجليزية ، بتحليلها تحليللا ابضاحيا .



ولعل « كابوكي » Kabuki المسرح الوحيد ، بين جميع مسارح العالم ، الذي يمتاز بجذب مشاعر الناس جذبا مباشرا . وتبدو قدرته على الابهار امرا ثابتا اكيدا ، حتى بالنسبة الى اولئك الذين يقاومون اكثر من غيرهم تأثير كل ما هو اجنبي عنهم . وبينة كابوكي ، اول كل شيء ، بيئة شاملة فياضة . فمسرح « كابوكي زا » في طوكيو ، وفيه يعمل احسن الممثلين طوال السنة ، اوسع مسرح حقيقى في العالم ، ففيه ٢٥٩٩ مقعدا للنظارة ، وتعتمد خشبة المسرح الشاسعة اماما لمسافة واحد وتسعين قدما داخل القاعة . ويعتمد بين جمهور النظارة الممر المشهور باسم « هناميتشى » Hanamichi وطوله خمسة واربعون قدما ، ويربط خشبة المسرح بالجزء الخلفى من الدار ، ويستخدم كمنصة اضافية تؤدي عليها بعض الحركات المسرحية الهامة في وسط المتفرجين تماما . واذا حضرت ليلة افتتاح احد العروض ( وتغيز البرامج عادة اول كل شهر ) فسوف تجد ان التذاكر قد بيعت بسعر مخفض ، لان العرض في الايام الثلاثة الاولى لكل مسرحية يعتبر بمثابة تدريبات باللايس . وفي اليوم الاول لا يحضر العرض الا المتحمسون من هواة المسرح ، وتدل صيحات الاستحسان التي يطلقونها مدوية في جميع ارجاء القاعة دلالة بينة على المثلين المشهورين ، وعلى ابرع أداء ، والطف المشاهد . وان ابتهاجهم في هذا المسرح ، حتى ولو بدا لك امرا غريبا ، احساس ينتقل الى الغير بالعدوى ، وسوف ينتقل الى نفسك ما يضطرب في نفوسهم من انفعال وطرب .

ولعل مناظر كابوكى اكثر المناظر المسرحية فى آسيا أو الغرب  
تعتقدا واحكاما . فأحيانا تصيح خشبة المسرح دارا ، وبحيرة ، وغابة  
فى وقت واحد . وبعض المناظر قوارب كبيرة تستغرق المسرح بطوله .  
ولمة مناظر أخرى تصور قصورا ذات ثلاثة أدوار يجرى فيها تمثيل  
مركب على المستويات الثلاثة ، ومناظر أخرى عارية ليس فيها الا  
الستارة الخلفية من اشجار الصنوبر الخاصة بمسرحيات نو ، لأبراز  
إيماءات كابوكى الفسيحة . أما الملابس التى تتمشى بدقة وصدق مع  
كل عصر من عصور التاريخ اليابانى فإنها رائعة وفخمة . ويشتمل  
الممثل بطبقات متراكبة من الكيمونو المطرز تطريزا فاخرا والمزخرف  
باليد . فسيديات البلاط ، على سبيل المثال ، يرتدين اثنى عشر كيمونو  
الواحد منها فوق الآخر . أما رجال الحاشية والأبطال الفائقون للطبيعة  
فانهم يلبسون كموبا خشبية ترفعهم عن الأرض عدة بوصات . وتبذل  
الراقصة ثوبها أحيانا عدة مرات قد تبلغ التسعة خلال رقصة واحدة .  
وتستبدل الفتيات فى فترة لا تتجاوز بضعة دقائق بثيابهن ملابس  
وتنكرات خاصة بشياطين شرسة لها أعراف طويلة ووجه مخططة وثياب  
من ذهب وفضة . أما فى فصل الصيف ، فيلزم أن تتواءم المسرحيات  
مع الجو ، فتكون الملابس بسيطة ، مفتوحة من أمام ، والصدر عار ،  
ومرفوعة من أسفل حتى تكشف عن الفخذين - ومع ذلك فطرزها  
جميل ومادتها القطنية أو الحريرية من أرق نسيج . بيد أن هذه كلها  
اعتبارات خارجة .

أن روعة كابوكى لتتجلى فى تمثيلها ومهاراتهم المتشعبة فى استخدام  
الأساليب والطرز ، وتقليد الدمى أو الحيوانات ، والواقعية ، والرقص  
بصفة خاصة ، والعزف على الآلات الموسيقية والغناء ، لأن كابوكى مزيج  
مركب من فنون الرقص والدراما والموسيقى ، وعزف الآلات الموسيقية  
والغناء . ويستطيع معظم الممثلين ، أراضا لعشاقهم ، أن يرسوا صورة  
تستحق الإعجاب أو يؤلفوا شعرا للبدء .

وفى حين يقدم مسرح « كابوكى زا » أروع المناظر ، فثمة مسارح  
كابوكى أخرى فى سائر المدن اليابانية الكبرى ، لكل منها جوه  
الخاص التميز . ولعل مسرح « ميزونو زا » فى « ناجويا » أصح هذه  
المسارح ، ومع صغر حجمه ، إلا أن نمط كابوكى الذى يؤدى به يكتب  
فيه لمسة مشرقة قريبة الشبه بتلك التى كانت له ولا ريب منذ قرنين  
أو ثلاثة قرون عندما كانت تشيد من أجل دور تمثيل جديدة ضخمة ،  
وكانت المسرحيات الجديدة والعروض الأولى أمورا شائعة مألوفة .

بدأت كابوكي كتمط فني في فجر القرن السابع عشر ، في حوالى عصر شكسبير . وثمة خطوط متوازية تجمع بين العصر الإنجليزى فى إنجلترا وعصر « جنروكو » فى اليابان ، وفيه ولدت « كابوكي » ، وكان ذلك العهد عهد رخاء وسعادة قومية . وعلى الرغم من سيطرة الأشراف والعسكريين على البنيان الاجتماعى عامة ، فإن الرجل العساذى كان عزيزا لا يقهر ، فوجد متنفسا لظجائه فى المسرح ، بما فيه من شعر وممثلين يبهرون الأنظار ويسلبون العقول ، وفى الكوميديات المفرقة فى الهزل ، والتراجيديات الباردة التى يؤلفها كتابها المسرحيون . وهناك حوالى ثلاثمائة مسرحية كابوكي مصنفة الى مسرحيات تاريخية ( وتنسم بجذبة شديدة تتصل بالحرب ، والقتل ، والنار ، وأحداث القصور والبلاطات ) ، وعائلية ( مسرحيات تمثل الرجل العاذى ، عاشقا كان أم غير عاشق ، سعيدا كان أم شقيا ، وتصور ظروف حياته ) ، ودراما راقصة ( قصص الأرواح ، والأشباح ، وأعضاء الحاشية ، والأشخاص العاذيين ، أو أصحاب المراكز الكبيرة الذين يحكون بالرقص حياتهم وأمزجتهم ) . والكثير من هذه المسرحيات كتبها أدباء ، ولم تزل حية فى صورة أشعار أو نماذج مثالية من البنيان المسرحى . ويدخل فى هذا القسم مسرحيات « شيكاماتسو مونزيمون » أو الأعمال الأحدث منها التى كتبها « كاواتيك موكوامى » . وثمة مسرحيات أخرى كتبت فى عجلة ، لا تزيد عن كونها أعمالا مرتجلة يؤدونها ممثل استعراضى ، وإنما تحيا من أجل موقف مسرحى جيد واحد فيها : كمشهد بطل خارق للعادة ( سويرمان ) يتحدى محاربا من الأشراف ، أو أمير وأميرة يقفان فى شراك الحب من أول نظرة ، ويتبادلان المزاوح فى حين يتلالا جو المسرح باليراع الطائر ، أو قتال فى الليل بالقرب من مقبرة .

ونما اليرتوار نموا ثابتا حتى بداية القرن العشرين ، وأصبحت كابوكي فى شكلها الحاضر كتلة من التنقيحات والنسخ الذى أجرى على المسرحيات القديمة ، بالإضافة الى المسرحيات الجديدة ، وإعادة عرض المسرحيات التقليدية التى حافظت عليها أسر الممثلين ، عرضا صادقا أمينا . وبعض الممثلين أبناء وأحفاد ممثلى كابوكي الأوائل ، ويتخذون أحيانا أسماء أسلافهم عندما يلبفون مراكز مرموقة فى دنيا المسرح . ولتمييز هذه الأسماء عن بعضها البعض ، يلحق الممثل باسمه « رقم الجيل » ، ويمكن بهذا الرقم معرفة عدد الممثلين العظام الذين حملوا هذا الاسم قبله . من ذلك أن « أوزيمون » القادم سوف يكون السابع عشر ، و « كاتزابورو » الحالى هو الثامن عشر .

وكابوكي ، مثلها مثل الأوبرا الصينية ، تصنف شخصياتها بحسب

أنماط الأدوار ، على أنها لما كانت مسرحا أقدم من الأوبرا الصينية وأكثر منها تطورا ، فان فروعها الثانوية أدق فى تفاصيلها ، وعدد الأدوار فيها أكبر ، ومجالاتها أوسع . ومن أنماط الأدوار فيها ، نمط المرأة القوية الإرادة ، والبطل الجميل الضعيف الشخصية ، والمحارب المذبذب الفكر المشكوك فى إخلاصه ، وعضو البلاط الملكى الأنيق الوقور ، وفئة الجيش السوفية ، وحوالى مئاة أنماط من الأوغاد الذين يتدرجون من الشديد الخبث الى الخبيث على كره منه ، ومن الخونة ذوى المراكز الكبيرة ، الى الأشخاص سيئ الخلق ، مثل جار السوء .

والسر وراء متعة الفرجة على كابوكى هو الاسترخاء . فالمسرح حقيق بأن يؤثر على المشاهد ، اراد ذلك أم لم يرد . بيد أن أسهامه فى ذلك أو توقعه له شيان لا ضرورة لهما لكى يعانى هذه التجربة . وان التركيز فى الانتباه الذى اعتدنا أن نوليه المسرح فى الغرب لقمين بأن يعقنا عن تفهم مسرح كابوكى . فهذا المسرح طويل فى مدة عرضه ، ويرتضى الخط المسرحى فى الفينة بعد الفينة ، الى أن يرتفع فى شدته وقوة تأثيره فى النفوس ، ويؤدى كثيرا من التمثيلات الخيالية لا شئ الا لتسلية المشاهد تسلية عرضية ، وللإبقاء على تنوع وتلون المنظر . وجدير بالمشاهد الأجنى أن يختار المسرحية التى سوف يشهدها بعناية ، ومن الأفضل له الا يشهد فى اليوم الذى يدخل فيه المسرح شيئا خلاف المسرحية التى اختارها ، طالما أنه لم يعود بمد اصطلاحات المسرح الفنية ، ولم يالف الصرض الفسيح المنظر . ولما كان عرض كابوكى يستمر من الصباح الى الليل ، فقد جرت العادة فى دور التمثيل الخاصة بهذا النمط أن تيسر للناس ابتياع تذاكر الدخول لمسرحية واحدة فقط ، أو حتى للفصل الواحد أو المشهد الواحد الذى يهم المتفرج رؤيته . فاذا شهد الانسان تلك الأجزاء من كابوكى التى تفوق سواها فى الشدة أو الجاذبية ، وأتاح لقوة الدراما أن تنقله من حالة الهدوء الى حالة الانفعال والتجاوب الحقيقى ، فان أمجوبة الكابوكى سوف تتبدى له بوضوح فى أروع مظاهرها ، وسوف يتولد فى نفسه الاستفداد الأساسى لفهم كابوكى فهما ذكيا متعللا ، ومن ثم ينضم الى صفوف الكثير من الأجانب الذين يجدون فى كابوكى أعمق تجربة فى حياتهم المسرحية ، وأكثرها تأثيرا فى الوجدان .

ومن أكثر الدروس التى تنبع من كابوكى دلالة وأهمية ، تلك النظارة التى يضفيها على المسرح عمر الممثل الطويل . فممثلو كابوكى يبداون حياتهم فى المسرح فى سن الخامسة ، ويواصلون التمثيل حتى يشيخون

وتخذلهم قواهم فلا يستطيعون الحركة الا بمشقة . وفي الوقت الذي يبلغون فيه مثل هذا العمر المتقدم الموقر ، الذي يعتقد عنده القريبون انهم قد فقدوا قدرتهم على الاداء فوق خشبة المسرح ، يبدأ ظهور اردوع تمثيل يؤدونه في حياتهم .

ففي عام ١٩٥٤ ظهر كيتشييمون Kichiemon في دور «كوماجي» Kumagai ، القائد العسكري الذي يضحي بقلدة كبده في مقابل احد الأعداء ، ويهجر السلك العسكري «بوشيدو» ويصبح كاهنا . هذا الدور من اعظم الأدوار في احدى روائع كابوكي القوية . وكان كيتشييمون ، في ذلك الحين قد ناهز السبعين من عمره ، وقد انهكنه الملل ، لا يستطيع السير الا بخلر وبطء شديد ، ومع ذلك فلم يزل يفيض بادائه على هذا الدور الأخير سحرا خاصا . وكان في هذا الاداء الأخير ، اقل بالطبع نشاطا وحيوية ، مما كان عليه في المرات السابقة التي شهدت فيها ادائه في هذا الدور . ولكنه فخر المسرح ببريق وتوتر لم أشهد لهما مثيلا من قبل . وكان صوته يبرز في روعة الى جانب جمود جسمه . وأدى الفقرات التي اشتهر بها ، بجلاء شديد ، حتى ليستطيع أن يفهم فحواها أي انسان يجهل العرض ، وأهم من كل ذلك أن كل معنى كان مفعما بالشاعر ، حتى ليفقد الممثل والتمثيل والمسرح والمأسة حقيقة واحدة . ففي أشهر منظر في المسرحية ، على سبيل المثال ، حين يروي « كوماجي » قصة معركة ، يلتقط مصادفة حسامه ، وينفضه بمروحته ( وكأنما ينفض الفبار عن عدوه القاتل الذي يفترض أنه يرفعه من الأرض ) ، فان كيتشييمون يعرض بإيماء واحدة فقرة كاملة من الإصلاحات المسرحية ، فيها اليمر ، والإيمان ، والتسلط ، والتركيك ، والمعنى في الحركة .

ومما أداء آخر مؤثر بدرجة رائعة ، يتذكره اليابانيون والأجانب بالمثل ، ذلك هو آخر عرض قدمه «بيجيوكو» Baigyoku وهو في الثالثة والسبعين من عمره في دور « تاميت جوزن » Tamate-Gozen وهي فتاة في التاسعة عشرة . ففي هذه السن المتقدمة الموقرة ، ومعها عشرات السنين من الخبرة السابقة ، كان أسلوبه الفني قد اكتمل ونضج بدرجة تتبع مثل هذه الخدمة المسرحية .

وللوصول الى هذه الذروة من التمكن والسيطرة على خشبة المسرح يكون ممثل كابوكي قد أمضى صباه ، منذ بداية حياته الفنية في سن الخامسة ، وهو يلعب بأدوات التنكر والمهمات المسرحية ، في غرفة أبيه الممثل خلف الكواليس ، واستيقن فضلا عن ذلك من أن حياته

الشخصية ومركزه الاجتماعي سوف تحافظ عليهما التقاليد والأحكام الفنية مثلما حافظت على مسرح كابوكي نفسه . وسوف يتلقى لسنين طويلة أسمى أنواع التدريب تحت إشراف كبار أفراد أسرته التمثيلية ، ولا بد له أن يرتضى قوانين الطاعة لعلمه ، ويرسخ أقدامه في الأنماط الكلاسيكية ، ويركز اهتماماته تركيزا كبيرا في مسرح « كابوكي » ، وكما قال لي كيتشييمون ذات مرة : « حتى يصبح المسرح حقيقة ، وباقى العالم حلما » .

ويعتقد الياباني أن الإنسان لا يستطيع أن يصدر حكمه في عبارة ممثل كابوكي إلا عندما يبلغ الممثل سن الأربعين . ففي هذه السن ، يكون الممثل قد استقر على أنماط الأدوار التي تناسبه أكثر من غيرها ، وعرف الأدوار التي يمتاز في أدائها بصفة خاصة على خشبة المسرح ، وبلغ في النهاية الفترة التي يستطيع فيها أن يكون ممثلا خلّاقا في نطاق القواعد القديمة . وقد أدى هذا الأمر إلى نشوء مدارس مختلفة في التمثيل ، وأساليب متنوعة ، بل وأقرار بعض ضروب الافتعال في التمثيل فتصبح عرفا ، الشيء الذي يتيح للممثل قدرا من الفردية ، أكبر مما يخاله الإنسان ، بسبب ما يتلقاه الممثل من تدريب صارم . فكيكوجورو Kikugoro مثلا ، وكان صوته أضعف شيء فيه ، قد درب نفسه على حيلة في النطق تجعل الكلمات تترامى إلى مسافات بعيدة في قاعات مسارح كابوكي الشاسعة . بل إن صغار الممثلين من أفراد أسرته قد أصبحوا اليوم يحاكونه في أسلوب نطقه هذا ، مع أن أصواتهم ليست في حاجة إلى هذه المساعدة . وكيتشييمون الذي كان أداؤه لدوره في « موريتسونا » Moritsuna أكمل أداء جدي في هذه المسرحية ، قد حمل كل جملة قالها بالكثير من المعاني ، واستغرق كثيرا من الوقت لينقل أدق الخواлий إلى نفوس النظارة ، لدرجة أن القسم الأول من المسرحية كان يحذف عادة مراعاة للوقت المحدد للعرض . ولا ريب أن هذا الأمر سوف يشكل عرفا يتبعه صغار الممثلين الذين يحاؤون أن يجاروه في قوة أدائه .

وبموت « تاكامورا كيتشييمون » المفجع في عام ١٩٥٤ ، انتهى عهد كامل في نمط كابوكي العظيم . وكان لموته في هذه الظروف الحرجة في تاريخ كابوكي أثر مزعج في المجال الفني ، لم يكن ليحدث إذا وقع في ظروف أخرى . ذلك أن كيتشييمون ظل وحيدا لسنين طويلة ، فجبارة كابوكي : كوشيرو السابع ، وكيكوجورو السادس ، وبيجيوكو ، وسوجورو ، وانجاكو ، وأوزيمون الرابع عشر كانوا قد ماتوا الواحد في إثر الآخر ، في تتابع سريع مخيف . ولم يبق على قيد الحياة من

كبار الممثلين اللامعين أحد سواء ، فكان آخر ممثلي كابوكي العظام في الجيل الحاضر ، وخاتمة سلسلة طويلة من الممثلين التقليديين في الأسلوب الفني العظيم . وكانت عروضه الأخيرة هي التي أوضحت أكثر من غيرها ذروة القوة السكامة في ممثل كابوكي اللسن . ومع ذلك فمن حسن الحظ أن السنين الأخيرة كانت حافلة بالشواهد على عظمته .

وقبل وفاته بسنتين ، قامت لجنة حماية الملكية الفنية بوزارة التعليم بعمل فيلم ناطق عن عرض مسرحي كامل لأحدى روائع مسرح كابوكي : « معسكر موريتسونا » وتدور قصتها حول مآسى الحرب التي يتقاتل فيها اخوان من جانبيين متضادين ، والتضحيات التي يقدمها كل منهما . ولحسن حظ كل الذين يهتمون بهذا المسرح ، فانهم يستطيعون رؤية هذا التسجيل الفريد لتمثيل كيتشيبيمون العظيم .

وكانت مناسبة تصوير هذا الفيلم مناسبة فريدة لم يسبق لها مثيل ، وذلك لسبب آخر . ففي ذلك الحين، دخل امبراطور اليابان احد مسارح كابوكي لأول مرة في التاريخ ، وشهد أول مسرحية في حياته ، وكان هذا الحدث تصديقا امبراطوريا لكل من مسرح كابوكي وممثله كيتشيبيمون ، وكانت هذه هي المرة الوحيدة التي حظي فيها هذا المسرح الشعبي ، على خلاف مسرح « بوجاكو » و « نو » بلفتة رسمية من احد افراد الطبقة الارستقراطية أو النبيلة . وبعد انتهاء العرض منح الامبراطور المتحمس كيتشيبيمون رتبة رفيعة من رتب البلاط ( ولم يكن الامبراطور عارفا بقواعد السلوك في المسرح ، ومن ثم فانه راح يصفق للأداء وذراعااه ومدودتان امامه ، وكأنه يصفق امام هيكل من هياكل « شينتو » ليستعطف الآلهة ) . ومنح كيتشيبيمون رتبة اعلى من ذلك بعد وفاته مباشرة . وكان كيتشيبيبيمون فوق ذلك عضوا في أكاديمية الرقص المشهورة ، وأعلنت الحكومة انه « كنز بشري قومي » ، وبفضله فازت كابوكي اخيرا بتقدير البلاد ، وهي التي اعتمدت خلال ثلاثمائة وخمسين عاما على الراى العام ، واخلاص عامة الشعب .

وبموته انقطع هذا التقليد المسرحي ، واصبح مستقبل كابوكي كله في ايدي خمسة من كبار ممثليه : ابيزو Ebizo ، واوتيمون Utaemon ، وكوشيرو Koshiro ، وبيكو Baiko ، وشوروكو Shoroku وثلاثة عشر من سنة تفضل بين كيتشيبيمون وبين هؤلاء المثلين الأدنى منه مرتبة . ولكن هذه السنوات العشرين كانت فترة هامة بانه في تاريخ كابوكي . فأساليب التمثيل في أي بلد تتغير بتوالي السنين ، وانما في



المستطاع الإبقاء عليها وتدعيمها طالما كان في مقدور أحد أسباطين المسرح ، بمقرته ، أن يحافظ على ولاء الجمهور للأساليب القديمة . ولا مناص من أن الممثلين الصغار ، وقد أصبحوا وحدهم دون عميد يرعاهم ، سوف يطورون أساليبهم وابتداعاتهم ، وسوف يثبت من عملهم لون جديد من مسرح كابوكي . وثمة ألوان جديدة قد بدأت تظهر فعلا على خشبة المسرح . ومن حسن الحظ أن هؤلاء الممثلين الخمسة يتمتعون بذكاء وبراعة فنية ، وفي الإمكان أن نتوقع ازدهارا آخر لمسرح كابوكي ، مثلما كان يحدث في الماضي كلما بلغ بعض الممثلين طور النضج . على أنه في الوقت الحاضر ، ونحن في انتظار تحقيق هذا الازدهار الجديد ، يقف عشاق كابوكي ساكنين ، يتذكرون كيتشييون العظيم ، ويتطلعون إلى المستقبل في لهفة .

وثمة امران حدثا أخيرا في مسرح كابوكي ، أدهشا كل من كان منا بعقلية قديمة ، بتابع كابوكي سنين طويلة : أولهما ظهور ناقد شاب يدعى « تاكيتشي تسوجي » Takechi Tetsuji ، خلف الستار ، وهو طليعة مسرح « أوساكا كابوكي » في الوقت الحاضر ، وثانيهما نمو « كابوكي الجديد » أو النمط « التاريخي الجديد » لمسرح كابوكي نحو قويا ، على أيدي اثنين من الكتاب المسرحيين الجدد : « هوجوهيديجي » Hojo Hideji و « فوناهاشي سييتشي » Funahashi Seichi

ولكي نفهم قصة « تاكيتشي تسوجي » ومسرح أوساكا كابوكي ، لابد لنا أن نرجع قليلا إلى الوراء . قاعدة سنوات ، حتى عام ١٩٤٨ ، كان مسرح كابوكي في أوساكا معتمدا في كيانه اعتمادا كليا على نبوغ وكفاءة ممثل واحد ، ذلك هو بيجيوكو Baigyoko ( الذي كان ، وهو في سن الثالثة والسبعين يؤدي أدوار الفتيات الصغيرات برقة ورشاقة لا يصدقهما العقل ) . وكان مسرح « كابوكي زا » التاسع في أوساكا ، وهو يكاد يضارع في ضخامته مسرح كابوكي في طوكيو ، يحتل دائما بالتفرجين بفضل ظهور « بيجيوكو » على خشبته . ولما مات ، ولم تكن كابوكي في أوساكا تملك « خمسة كبارا » يحاؤون رسالتها من بعده ، فانها أصبحت في حالة انهيار ، إذ لم يكن بها عدد كاف من الممثلين ، ولم يكن المتبقى منهم ، حتى « جانجيو » المشمل الأول في أوساكا ، على درجة من الكفاءة تسمح بجذب جمهور كبير من التفرجين إلى المسرح . وفي محاولة حماسية لانتقاذ كابوكي في أوساكا ، نقلت شركة الإنتاج « شوتشيكو » عددا من الممثلين الأقل شأنا من طوكيو إلى أوساكا على وظائف دائمة ، بيد أن هذا الإجراء كان مجرد معاونة بسيطة

بطله الأمان الشافرة ، ذلك أن أوساكا كانت تلى حاجة الى نجوم فى مرتبة ايزو ، أو أوتسون ، أو كوشيرو ، أو ييكو ، أو شوروكو (وكان ارتباط هؤلاء الخمسة ارتباطا وثيقا بكابوكى طوكيو ، بمسائل الوراثة وأساليب التمثيل ، يجعل من الصعب نقلهم الى اية جهة أخرى ، اللهم الا خلال جولة سنوية ضيافية ) . وفى هذه الفترة تقدم الى الصفوف الامامية « تاكيتشى تيسوجى » ، النجل الذكى لآبوين تى أوساكا ، على درجة كبيرة من الثراء ، وكان من دارسى مسرح « نو » المجتهدين ، وناقدا ممتازا وخلاقا فى نمط كابوكى . وكان معروفا بمقالاته التى كانت تظهر من حين لآخر فى عدة صحف ومجلات يابانية (وثم عشرات منها متخصصة فى المسرح ) . وقد اثار بعض النفوس الحسد بآرائه المتفجرة المحطمة للتقاليد ، والشديدة التحمل والتحيز . من ذلك انه قام بحملة خاصة هاجم بها كيتشىمون وزوج ابنته الممثل الموهوب كوشيرو . وكان قدحه العنيف فى شخصيتهما اقرب الى التشهير والقذف . ثم حظى باحترام الناس له بابتكاره عددا من التجديدات فى مسرح « نو » . واقتبس مسرحية حديثة واخرجها تى اسلوب « نو » بمصاحبة آلات موسيقية غريبة . واخرج مسرحية من نمط « كيوجين » استخدم فيها كوكبا من كواكب « تاكارازوكا » اسمها « يوروزو مينيكو » Yorozu Mineko بطلة للمسرحية مع ممثلى كيوجين الكلاسيين . وكانت هذه التجارب ناجحة بدرجة عجيبة تلى جميع مستويات الشعب ، وفازت يوروزون بجائزة ثقافية منحتها اياها الحكومة لادائها الممتاز .

وكان توقف نشاط مسرح « أوساكا كابوكى » ، الى جانب مواهب تاكيتشى تى الاخراج المسرحى ، قد حملاه ( اى تاكيتشى ) على ان يتكفل بتدريب اثنين من صفار المثلين ، وكل منهما « أوناجاتا » onnagata — اى يؤدى الادوار النسوية : احدهما « سنجاكو » Senjaku ابن « جانجىرو » Ganjiro ، والثانى أحد المثلين الذين جىء بهم من طوكيو ، واسمه « تسورونوسوكا » Tsurunosuka ، ابن « أوزوما توكوهو » Ozuma Tokuhō الذى ظهر تى نيويورك فى برنامج راقص .

وقد اضطلع تاكيتشى تيسوجى بمسئوليته نحو هذين المثلين فى اخلاص مدتهش ، فكان يجرى تدريبهما فى منزله ، ويجعلهما دائما امام ناظره ، ويصحح ادق التفاصيل فى ادائهما ، ويعلمهما ادوارا جديدة ، ويلجأ الى النصوص الاصلية ، ويطلع تمثيلهم بصبغة من العلم والمعرفة من جهة ، ولون من الواقعية الحديثة من جهة أخرى . وبالأجمال فانه تقدم بهذين المثلين الى مدى يفوق عمرهما ، واخضعهما لضرب من

النظام والطاعة ، لم تكن العلاقة الأبوية التى يقوم على أساسها كيان مسرح كابوكى قد فرضته بمثل هذه الدرجة من الشدة والصرامة . وحول كلا من هذين المثلين الى فنان نظرى وتجريبى أكثر منه مجرد مؤد وصاحب حرفة ، فكل ممثل من ممثلى كابوكى يظل عادة مؤديا وحرفيا حتى يبلغ العمر الذى يتيح له بعض الحرية فى التصرف، ويتيح لموهبته الخاصة أن تشرق خلال الشكل الخارجى والقيود الصارمة الخاصة بتقاليد كابوكى .

واشتهر الممثلان فى وقت قصير . ومن اسباب هذه الشهرة ، لون من المزاوجة بينهما قلمت فى ذهن النظارة . فكان الناس يأتون الى المسرح ليشهدوا كيف يتقدم كل منهما فى فنه ، ومن منهما يفضل الآخر . واخيرا خسر تسورونوسوكا فى هذه المباراة فى عام ١٩٥٥ . ومع انه لم يزل يجمع حوله عددا صغيرا من المعجبين به ، الا أنه قد أصبح فى عداد ممثلى كابوكى العاديين فى اوساكا . اما « سينجاكو » فانه بهر اليابان بأسلوبه الجديد فى التمثيل . وأكثر ادواره حظا من النجاح هى الادوار التى يؤديها فى نصوص « تشيكاماتسو مونازيمون » الأصلية التى تنتمى الى القرن السابع عشر ، بكل ما فيها من مشاهد جنسية ( وكان هذا العهد أقل تشددا من الوقت الحاضر ) وانفعالات عاطفية انسانية ( وقد جمعتها تقاليد كابوكى المتعاقبة حتى صيرتها ضربا من الافتعال والتكلف ) . ويضفى سينجاكو بالمثل على التقليد الخاص بتمثيل الرجال للادوار النسوية ، جمالا شخصيا مذهشا ، واثونة واقعية ( لا اثر لها بالطبع فى حياته الخاصة ) لم يكن لها وجود فى كابوكى حتى اليوم . فاذا كان المفروض أن يستحم فوق خشبة المسرح ، فانه يخلع فعلا الكيمونو الذى يرتديه، ويعرى ذراعيه وساقيه، وهو أسلوب لم يسمع به من قبل فى نمط كابوكى البحث . ويقبول ناقدوه انه تقل اساليب الجيشا تقلا دقيقا لا يتناسب مع كابوكى ، على أن أنصاره يدعون أن هذا الأسلوب الطبيعى الذى حقن به سينجاكو عرف اوناجاتا ( تمثيل الرجال لادوار النساء ) سوف يتخذ هذا العرف .

وعلى أية حال فإن وزارة التعليم تجاهلت انتقادات الادباء ، ومنحت سينجاكو هذا العام جائزة خاصة لتصويره شخصية «أواهاتسو» O-Hatsu فى مسرحية « انتحار العاشقين فى سوينزاكى » . والنظر الذى تمرى فيه أواهاتسو قدمها وتمدها فوق حافة الشرفة حتى يتمكن حبيبها المختبئ من اعدائه تحت الأرضية من اساكها ومداعبتها فى مشهد صامت يعبر عن غاطفة الحب الأبدى ، هذا المنظر قد أصبح أحد المناظر الكلاسيكية الهامة فى مسرح كابوكى الجديد . ومن المحتمل

الا يكون سينجاكو أكثر من بدعة شاعت ، وأنه إنما راقى فى عيون رواد المسرح الحديث . ولانستطيع الخفة والواقعية المتطرفة اللتين يحتقنهما سينجاكو فى مسرح كابوكى أن يفريا النظارة بترك العروض الأكثر نضجا والأعمق كلاسية التى يقدمها أوتيمون أو ييكو . أما فى الوقت الحاضر فإن المسرح يرتفع فى أسلوب سينجاكو الناصر ، ويتجاوب النظارة مع ادائه ، وكان نجما جديدا قد أشرق حقا فى لفق كابوكى .

والمكانة التى يحتلها مسرح كابوكى الجديد والمسرحيات التاريخية الحديثة أمر مبهم فى الغالب . فنصوص كابوكى قد أصبحت ، بالنسبة الى قدمها ، صعبة الفهم أكثر من ذى قبل ، بالنسبة الى اليابانى المتوسط . حقا أن « الخمسة الكبار » ابيزو ، وأوتيمون ، وكوشيرو ، وبيكو ، وشوروكو ، قد اشتهروا فى اليابان كلها ، كتمثيلين ، ورغم صغر سنهم ( ويستطيع الانسان بسهولة فى المطاعم اليابانية ، حيث يثرثر الخادومات ، ويعتبرن من واجبهن التحدث مع الزبائن الى جانب خدمتهم ، أن يجرى مع هؤلاء مناقشات طسويلة حول من هو احسن الخمسة ولماذا ) . بيد أن مسرحياتهم فيها بعض الغموض . فكابوكى ، مثلها مثل نو ، تعمل وسط سيل من الحماس . فالكتير من الاسر وجماعات العاملين فى المكاتب الذين كانوا يشهدون قبل كابوكى من حين لآخر فى مناسبات خاصة ، قد أصبحوا اليوم يترددون بانتظام على المسرح . وكانت الصلة بين المشاهد والمسرح هى دائما سر السيطرة الطويلة الراسخة لمسرح كابوكى على اليابان . وكلما اقتقد هذا الانسجام بين المسرح والتفرج أو بدأ يتراخى ، مرت بالمسرح فترة كالحة يقاسى فيها فى مكانته وماليته . ولعل « كابوكى الجديد » مرآة تعكس جيل ما بعد الحرب الذى يعرض اليوم امامه . وربما لم يكن أكثر من مجرد صورة عابرة من صور اذعان المسرح للحالة الحاضرة . على انه يبدو أن كابوكى ، قد بدأ حتما ، بعد ثلاثمائة وخمسين عاما ، يستسلم للدهر المتقلب .

واهم كتاب المسرح الجدد الذين يقودون طلائع مسرح « كابوكى الجديد » ويجيبون مطالب جماهير المسرح اليابانيين ، اثنان هما : « هوجو هيديجى » Hojo Hidiiji و « فوناهاشى سينيشى » Funahashi Seiichi ، ويكتب كل منهما بأسلوب عصري بسيط ، على أن مسرحياتهما ، فى مادتها الموضوعية واساليبها التمثيلية ، كلاسية ، على الأقل فى مظهرها السطحى ، وعقدها مقتبسة من الأدب القديم أو التاريخ ، مثل « حكايات چنچى » ، بل ومن الأحداث الواقعية فى نطاق عالم كابوكى نفسه مثل « فضيحة ايجيما ايكوشيما فى القرن الثامن

عشر ، وتتلخص فى أن ممثلا جميلا من ممثلى كابوكى فر مع سيدة من اصل نبيل . ومثل هذا الموضوع يناسب كثيرا مسرح كابوكى . وممثلو كابوكى الذين يؤدون هذه المسرحيات متمكنون من اساليبهم وحركاتهم التقليدية ، ومن ثم لا يجدون اية صعوبة فى اعطاء القاصص الجو التاريخى والمادة الموضوعية التى تتطلبها . ولم يعد ثمة ضرورة للوسائل الفنية الخاصة بنمط كابوكى البحث - فلا يحول الممثلون اعيانهم فى ذرى التمثيل ، ولا يرقصون او يقلدون الدمى . وليس ثمة منشدون جانبيون يتلون نصوص المسرحية بينما يقوم الممثلون بالاداء الایمانى الصامت ، واصبح التنكر الخاص بكل شخصية تنكرا صادقا اكثر منه خياليا .

وتشبه هذه المسرحيات فى جوها الافلام السينمائية « راشومون » وينصرف نفس النمط من النقد الى كل منهما . ويشعر كثير من الناس ان كلا من الكاتبين قد اخفق فى خلق مسرح حديث او فى تحسين مسرح العهد القديم . وتنصب الشكوى الرئيسية على عدم التناسب الجمالى . فاليابانى يستهجن أن يرى شيئا ينتمى الى الف سنة خلت تخرج فيه اللغة اليابانية المتداولة حديثا من شفتى الشخصيات العتيقة ، ويعتبر كثير من اليابانيين هذا الشيء ضربا من السوقية . على انه مهما كانت المعارضة ، او التأسف على الماضى لظهور هذا النمط الذى ليس كابوكيا ولا مسرحا حديثا ، فان نجاحه يسترعى اكبر قدر من اهتمام الناس ، حتى المعارض منهم .

ويتميز « هوجو هيديجى » بأنه الكاتب المسرحى الذى ينال اكبر اجر عرف حتى اليوم فى تاريخ المسرح فى اليابان . اما « فوناهاشى سييتشى » ، ويكاد يضارعه فى غناه ، فانه يستطيع ان يملأ قاعة المسرح بمجهود لا يكاد يزيد على تنسيق سطور احدى رواياته الكثيرة التى لا حصر لها . ولعل هوجو احسن كاتب مسرحى يمزج بطريقة بارعة مواهب الممثل ( وهو لا يكتب الا لممثلين معينين ، يحبهم بصفة خاصة ) ويوفق بينها وبين الدور الذى يختاره له . ومن ثم لا يبدل الممثل جهدا كبيرا فى اداء دوره ، بينما تصبح الشخصيات التاريخية اقرب الى الحقيقة واشبه بالطبيعة البشرية . وهو لا يكثرث بشكليات اللبس او غيرها من التقاليد التى حافظت عليها كابوكى ونو فى عناية كبيرة . وتقاليد الماضى بالنسبة اليه وكذا بالنسبة الى فوناهاشى سييتشى ، شيء لا يتبع ، وانما يستخدم فقط من اجل ما ينبثق منه من تأثير . ومن ثم يصبح المسرح مجردا من الايهام والخداع ، وتمثل شخصيات الماضى بنقائصها وواجه ضعفها التى تربطها بصورة غير قدسية او

مبجلة بأى مخلوق بشرى فى أبة جهة من جهات العالم . فثمة نُسناه  
بفازل الرجال كلما شعرن بالرغبة فى ذلك ، ويقامى الرجال الذين  
يتخذون زوجة ثانية من الارتبكات العائلية ، وتصيح المشكلة مشكلة  
الأم المبرح والوحدة .

وفوناهاشى أقل من زميله براهة ، ولكنه أكثر منه حمية وفورة ،  
بشكل ظاهر ، ولعله من أجل ذلك أقرب فى أسلوبيه للكابوكى من هوجو .  
وهو يصمم مسرحا ينسبط فيه ، أمام أعين النظارة بريق اليابان القديمة  
ومفاخرها ، وكأنها مجموعة متتابة من الصور الملونة المسرفة فى  
الزخرف . وعباراته كذلك جريئة . فمن عباراته التى أثرت فى جمهوره :  
« ماذا عساه يوجد فى هذا العالم سوى جسدين يصيران جسدا  
واحدا » . وتتحرك شخصياته بعظمة وجلال بمبارات كابوكى العتيقة  
واصطلاحاتها ، فى حين تنير كلماتها الفعل المسرحى بجلاء صريح ، يسم  
بطابع حديث يدهش الأسماع .

ومن مسرحيات فوناهاشى التاريخية الجديدة ما يمد حدود كابوكى  
الى أبعاد كبيرة حتى أنها لابد أن تؤدى مجموعة مختلطة من ممثلى كابوكى  
وممثلى شيمبا . ومن ممثلى كابوكى من يمر بتجربة مدهشة ، تجربة  
التمثيل لأول مرة فى حياته على خشبة المسرح مع امرأة حقيقية . وأشهر  
تلك المسرحيات مسرحية : « قصة السفن السود » التى قامت فيه بدور  
البطلة نجمة شيمبا المتألقة « ييكوميز وتانى » مع ممثلى كابوكى ، وقد أدى  
أحدهم دور رجل أمريكى . وتعالج المسرحية موضوعا محبوبا فى اليابان ،  
موضوع « تاونسيند هاريس » Townsend Harris القنصل الأمريكى  
فى « يوكوهاما » فى أواخر القرن التاسع عشر ، وعشيقته اليابانية  
« أوكيتشى » O-Kichi . وكانت المسرحية لطيفة فى نظر المتفرج الأمريكى  
بدرجة غير عادية . كان « هاريس » مكلفا بعقد معاهدة تجارية بين أمريكا  
واليابان . وأرادت جماعة من العسكريين « السامورائى » (١) أصحاب  
النفوذ أن تبقى اليابان بأى ثمن بمعزل عن العالم الخارجى . وكانوا يأملون  
أن ينفذوا مآربهم باقناع « أوكيتشى » فتاة الجيشا الحسنة أن تكون  
خليلة لهاريس . وكان عليها أن تصرف هاريس عن مهمته ، وتتجسس  
فى الوقت ذاته لصالح العسكريين .

ومن مناظر هذه المسرحية منظران مؤثران بصفة خاصة ، أثارا

---

( ١ ) السامورائى : طائفة من المحاربين اليواسل كانوا يعملون كحرس خاص للإمبراطور  
أو لبعض الأمراء .

حماسة النظارة للمسرحيات التاريخية الجديدة . ويجرى المنظر الأول واوكيتشى واقعة تحت نفوذ العسكريين الشديد ، وتترك ان علاقتها مع حبيبها تسوء بسرعة تحت هذا الضغط ، فتتعاظم الخمر وحدها فى غرفتها ، وتسكن على مهل ، ويقرر عزمها فى النهاية على ان تصبح « راشامين » rashamen ( وهذا تعبير فاضح يطلق على عشيقة الرجل الأجنبى ) . اما المنظر الثانى فيجربى عندما يقوم هاريس ، الذى تعرضه المسرحية فى حماسة وعطف ، انسانا صادقا وعادلا ، وعلى خلق حميد فيقدم تحيلا طويلا وذكيا وجدليا لطبيعة اليابانيين . ولقد وجد مثل هذا النمط من المسرح ، الذى لاينتمى الى كابوكى ، ولا الى المسرح الحديث أو حتى الى مسرح شيمبا ، مكانته بين الجماهير المحبة الفن المسرحى فى اليابان .

واعتقد ان تاكيتشى تتسوجى وتلميذه سنجاكو ، وهوجو ، وفوناهاشى بشعبيتهم العجيبة ، يدقون اجراس الموت لمسرح كابوكى . وتبرز وفاة كيتشييمون التغيرات العريضة التى حلت بكابوكى . بيد ان كابوكى كان من بدايته فنا جامعا . وهو اليوم مزيج من عدة تكهات وخليط من عدة تجارب ، ونسيج عدة مذاهب ومعتقدات تجمعت خلال الكثير من عصور التاريخ ، ابرزها خيال ممثليها وجمهورها . وهو اليوم لا يكاد يتجاوز ما كان عليه فى اية لحظة من تاريخه الطويل . وطالما كانت اليابان تطك « الخمسة العظام » ، فان المسرح ليس فى حاجة الى مزيد من التامين والثقة بمستقبل سليم من كل الوجوه .



اما مسرح عرائس « بونراكو » Bunraku فقد اتخذ مقره الرئيسى فى اوساكا لقرون طويلة . ويرجع تاريخه الى عهد كابوكى . وبين الفنانين اواصر من الأخوة ، وثيقة بدرجة انهما يتبادلان المسرحيات ويدرسان الاساليب ويتبادلانها فيما بينهما . ويأخذ ممثل كابوكى دروسا فى الفصاحة من منشدى مسرح العرائس الذين يقفون جانبا ويسردون الاقاصيص ، فى حين تمثل الدمى ما يلقونه من كلمات . ويلاحظ لاعب الدمى ممثل كابوكى حتى يتعلم كيف يجعل حركات عرائسه اقرب الى الحياة الواقعية . وان دراسة أحد الفنانين ليعنى فى الوقت ذاته معرفة الفن الثانى . ومسرح العرائس فى اليابان ، على الرغم مما قد تتضمنه لفظنا « عروس » و « دمية » فى الغرب من معان ، مسرح كبير ناضج . وتبلغ العرائس عادة الحجم الطبيعى للانسان ، بل ان عيونها وحواجبها واصابعها ، يتحرك كل منها على حدة مستقلا عن غيره ( ويقضى تحريك العروس الواحدة عمل ثلاثة من اللاعبين ) ، ويجرى تشغيلها أمام منظر

متشنة الصنع ، ويصاحبها مغنون وموسيقيون يؤدون جيداً *gidayn* أو *چورورى joruri* الذى يعتبر اصعب موسيقى فى اليابان واكثرها تعبيراً درامياً . ويبدأ المغنون ولأعبو الذى تدربهم منذ الطفولة ، ويلفون فى سن الأربعين أو الخمسين درجة فائقة من المهارة الفنية .

وثمة مغن مسن « ياما شىرونو شوچو » *Yamashiro no Shoho* منح لقباً امبراطورياً ، ويعترف به عادة كأعظم مغن فى اليابان . اما لاعب الذى يوشيدا بنجورو *Yoshida Bungoro* ، فإنه يبلغ الآن حوالى التسعين من عمره ، وهو اعمى واصم ، ولم يزل معتزفاً به استاذاً قديراً فى تشغيل عرائسه فتمثل فتيات صغيرات وبطلات شبيهات بالسيدات الجميلات ( وفى مسرح عرائس بونراكو يتخصص اللاعب اما فى دمي الرجال واما فى دمي الاناث . . وقليل منهم من يمارس النوعين ) ، ولم يزل يوشيدا يعرض العابه كل شهر بانتظام . ومن اشهر ادواره ، دور تفقد فيه البطلة بصرها من كثرة بكائها على حبيبها المفقود ، فتقضى وقتها هائمة على وجه الأرض باحثة عنه ( وفى مقدوره بالطبع ان يرد لها بصرها ) ، وتكسب قوتها كمزيفة عمياء . ويتجلى فى هذا الدور رابطة رهبة تقوم بين اللاعب ودميته . فعينا العروس مقفلتان تمثلان حالة العمى ، وتتحسس يداها الخشبيتان الاشياء بحركة عصبية ، ويقف بنجورو خلفها مواجهاً جمهور النظارة عارضا عليهم وجهه الواهن وعينه اللتين لا تبصران .

و « بونراكو » هو الفن الكلاسي الوحيد فى اليابان الذى يعانى اليوم بعض المصاعب . فمنذ ان بدأ مسرح كابوكي يكتسح اليابان وسيطر على عالم المسرح فيها بممثليه الانميين ( كما لم يزل يسيطر حتى الآن ) ، اخذت شعبية مسرح العرائس فى الاقل بالتدريج ، ودون هوادة . ومنذ عام ١٩٢٠ ، وشركة الانتاج « شوتشيكو » تقدم الموهنة لعرائس بونراكو باستخدام بعض الفائض من ارباح مسارح كابوكي فى سيد العجز السنوى لعرائس بونراكو . وفى عام ١٩٢٦ تهدم مسرح بونراكو الباقي بفعل الحريق ، وشيد مسرح جديد أصغر منه . وجاءت الحرب التى عطلت المسارح كلها ، وحالت بين الشعب وبين ملاهيه ، ماخلاً مسرحه الحى النشط ، وساعدت على انهيار مسرح العرائس .

و ثارت الصعوبة الأخيرة التى واجهت بونراكو منذ حوالى سبعة عندما انشقت الفرقة الوجيهة الباقية من لاعبي العرائس الى فرقتين: فرقة تشينامى كى *Chinami Kai* ، وعلى رأسها « ياما شىرو » العظيم *Yamashiro* ، وبنجورو ، وفرقة « متسبوا كى »



**Mitsuwa Kai** الخاصة بلاعب النعي الشاب الموهوب مونجورو **Monjuro** . وقد نتج هذا الانشقاق من طموح صفار العاملين في هذا المسرح في مزيد من الحرية ، وفرض أكبر لمسرح الأدوار المفضلة التي احتكرها « بنجورو » وغيره من عمداء هذا الفن . وانفجرت مجموعة من القلاقل والاضرابات التي أثرت في وحدة العمل في مسرح يونراكو الذي يختلف في تنظيمه عن كابوكي وغيره من الأشكال المسرحية في اليابان . وفي عام ١٩٥٤ ازداد مركز يونراكو حرجا وخطورة لدرجة ان العرض الكبير لمسرحية تشو شينجورا **Chushingura** ( المسرحية الكلاسيكية الخالدة التي تصور قصة السبعة والأربعين « رونين »<sup>(١)</sup> الذين انتقموا لموت سيدهم ) التي تستغرق شهرا بطوله ، والتي جرت العادة على كفالتها حتى تجذب إليها جماهير كبيرة كلما أدرجت في برنامج المسرح ، كان لا مناص من الفائه ( وأوقف عرضه في اليوم العشرين ) بسبب قلة الجمهور الحاضر .

ونشط اليابانيون الذين يدركون استحالة استبدال فن آخر بفن العرائس ، وكانوا في غم وكرب بسبب أفوله السريع ، فعملوا على انعاده . واتخذت من أجل ذلك خطوات عديدة . فتسنيدت شرب شوتشيكو مسرحا جديدا ليونراكو ، تكلف مائتي مليون « ين » في وسط أكثر أحياء الملاحى في أوساكا بهجة وزخرفا . وتتلخص الفكرة التي يقوم عليها هذا المشروع ، حسب العقيدة اليابانية المتميزة ، ان الناس يتزددون على المسرح لمشاهدة كل من الدار والعرض ( وهذا بالتأكيد أحد الأسباب التي من أجلها يمتلئ مسرح « كينزوكيكان نو » الجديد بالجماهير ) . وقد أعتفت الحكومة منذ وقت ليس ببعيد مسرح يونراكو من جميع أنواع الضرائب ، الأمر الذي يجعله اليوم أرخص الأنماط المسرحية الجديدة في اليابان . وتشير كل الدلائل الى ان الحكومة سوف تقدم العون المالي الكامل لمسرح يونراكو ، تحت رعاية لجنة حماية الملكية الثقافية ، في ظرف سنة أو سنتين . وقد اتخذت فعلا الخطوات الأولى في هذا السبيل بتخصيص بنجورو « كنزا قوميا » ، أو « ملكية ثقافية بشرية » .

ومع ذلك فتحة قبس ضعيف من الضياء يحيط بموضوع يونراكو . فقد أصبحت عرائس يونراكو بدعة طارئة في طوكيو ، ومهما كان استحسان الناس لها أمرا عارضا سريع الزوال ، أو كان راسخا على وجه الدوام ، فقد بدأت يونراكو ، على أية حال ، تعرض في طوكيو

(١) الرونين : هو السامورائي بعد موت سيده .

لمدة شهرين كل عام بدلا من الفترة المعتادة لجولتها في طوكيو ، وقدرها شهر واحد . وقد يبدو من سخوية الاقدار أن تضطر بونراكو ، بمد قرون طويلة ، للتطلع الى مكان بعيد جدا عن موطنها الأصلي ، طلبا لتقدير الشعب لها ، وإقراره لسكانها . وإذا استمر الاتجاه على هذا المنوال ، فقد تنتقل بونراكو بكامل هيئتها الى طوكيو . وفي الوقت الحاضر ، وعلى الرغم من أن نصوص مسرحيات بونراكو ووسائلها في العرض معقدة للغاية وملتبسة ، فإنه يجدر بمن يزور اليابان أن يسافر الى أوساكا ليشاهد هذه المسرحيات . وفي قلب المدينة فوق ذلك ، مسرح كابوكي ضخيم . ثم أن زائر أوساكا سوف يكون بالمثل على مسافة لا تزيد عن خمسة وأربعين دقيقة من تاكازوكا .



ويشغل الرقص كل مسرح كلاسي في اليابان بما في ذلك مسرح العرائس . وفي كل مسرحية نو ( فيما عدا فواصل كيوجين Kyogen ) فقرات وذرى راقصة طويلة ويبدو العرض كله في انظارنا المصرية رقصة ذا سمة درامية وشاعرية بارزة . وتقع كابوكي هي الأخرى بصورة أكثر وضوحا في هذا الإطار . فثلث روبرتوارها رقص خالص ، وثلثه تراجيديا قوية من نط تاريخي فخم ، والباقي مسرحيات رومانسية وعائلية . ومع ذلك فمسرح كابوكي كله يلفه غشاء من الرقص . وقد ينبثق الرقص في مشهد monogatari عندما يبدأ الممثل فجأة بحكاية تفاصيل حدث مضى ، فيمثل بالرقص الوقائع مستعينا بعروحة أو سيف أو قطعة من القماش . وفي لحظات أخرى ، يتقلب المسرح من تلقائه مسرح عرائس ، وتبدأ شخصياته الرئيسية في الوقوف مثلما ترقص الدمى ، بحركات مرتجلة غير منتظمة ، خستيمطبيعة مسرح كابوكي التي تتسم بالاعلية الجمالية التي تجعل الأشياء كلها ممكنة . أو قد يؤدي ممثل دور البطل قيديل الى خشبة المسرح أو يخرج منها بحركات راقصة ، بدلا من أسلوب الدخول والخروج العادي الخالي من القوة والتأكيد . وقد يشهد الإنسان الرقص في منظر « ساواري » sawari تبسود فيه امرأة وهي تناجي نفسها بحديث عن حظها أو حبيب قلبها ، وتنسق ايماءاتها ووضعاها في تتابع طويل من الحركات التي تتشابك وتتداخل فهي في ذلك أشبه براقصة منها بممثلة ، حسب المفهوم التقليدي . وفي بعض الأحيان ، يطلب ممثل الشخصية الرئيسية ، اذا كانت شخصية حاكم أو نبيل ، الى خدمه « أن يرقصوا من أجله » ، لتلبية فكره » ، ومن ثم تبدأ سلسلة من الرقص الخالص . وفي بعض المسرحيات ، يتلقى البطل دروسا في الرقص أمام النظرة . وفي إحدى المسرحيات يدع

صانع عرائس صورة تشيع فيها الحياة ،ومن ثم تشرع الشخصيتان في الرقص معا .

وتستخدم خطة تحويل العقدة المسرحية لخلق عذر يبرر تقديم الرقص ، في ادخال بعض الفنون الأخرى المتصلة بالمسرح ، وعلى الأخص الموسيقى ، في العرض المسرحي . وتصبح الموسيقى بصورة ما جميع مسرحيات كابوكي . وإذا كان الممثل يؤدي دور مفسد أممي ، فإن عليه أن يغني حتى يضمن لسة من الحقيقة الواقعة على شخصيه ، وعليه أن يصاحب غناؤه بالعزف على آلة الساميزن . وفي إحدى مسرحيات كابوكي ، وتدور حول شخصية غانية تسمى « أكوبا » ، وهو الدور المفضل عند « أوتيمون » ، يتكون الأداء في قسمه الأكبر من عزف على آلات ساميزن وكوتو وكوكيو على التوالي ، وهي الآلات الموسيقية اليابانية التقليدية التي كانت سيدة أنيقة تتفنن عزفها منذ مئات السنين .

والامكانيات المسرحية في اليابان التي مجموعها لا حصر لها . فالمرح الكلاسي قد امتص حوافز الرقص بدلا من أن يهدمها كما حدث في الصين . وبدلا من أن تبتلع الموسيقى والرقص الدراما ، كما حدث في الهند واندونيسيا ، فاتهما تطلقا معها في وضع متوازن . وبالإضافة إلى ذلك فإن اليابان لم تزل تملك رقصات شعبية متنوعة : رقصات الحصاد ، والأسد ( من الصين ) ، والديك والحصان ، ورقصة صيد السمك الكبيرة ، ورقصات « يون » المشهورة التي تؤدي في ختام فصل الصيف عندما تحتفل الأقاليم كلها ، بأساليبها المختلفة ، بعيد المولي ( ٢ نوفمبر ) All Soul's Day بالرقص حتى ساعة متأخرة من الليل . ويمكن رؤية كل هذه الرقصات ، في صورة حرقية لائقة ، في مناسباتها الخاصة ، وذلك في حوالي الاثنتي عشرة قاعة موسيقية ، ومسارح الفودفيل في الحي التجاري بطوكيو . ويقدم مسرح « نيتشيجيكي » Nichigeki ، على سبيل المثال ، عرضا يستغرق ساعة كاملة بين الأفلام السينمائية التي يعرضها ، ثلاث مرات في اليوم ، يشبع الأذواق اليابانية عند الجمهور بهذه الرقصات ، وغيرها من مختلف أنواع الرقص الياباني والأجنبي . وفي اليابان أيضا طلب كثير للباليه الغربي . وفي طوكيو عدة مدارس باليه خاصة ، شكلت فرقتين متفرعتين بنوع ما . واستطاعت إحدى الفرقتين أن تستقدم « نوراكي » Nora Kay إلى اليابان في العام الماضي لمدة شهرين ، قامت فيهما بدور النجمة . وقدمت المجموعة بعض الباليات في صعوبة باليه بحيرة البجع ( باكلمها ) وحديقة أليلق ، والطار الناري . واستجاب الجمهور للعروض بحماسة لا يصدقها العقل ،

واحتمى بنوراكي احتفاء اشدد حرارة من الحفاوة التي قابل بها « بافلوفا » نفسها حين رقصت في اليابان لمدة اسبوع منذ ثلاثين عاما . وقد بيعت جميع تذاكر المسرح قبل ليلة الافتتاح ، وطالب الجمهور باعادة العروض في حفلات اخرى ، فكان له ما اراد ، واتى الفتيحة اليابانيون الراهقون والطلبة عشاق المسرح من « تاكارازوكا » يتزاحمون على غرف الملابس خلف الكواليس في حفلات الباليه الغربى .

وفى كل هذه الخيمرة من فنون الرقص في اليابان ، نجد ان رقصات الجيشا التي تدور في كل مكان ، هي اكثرها انتشارا وشيوعا . ويستطيع الانسان ان يشهدا على نطاق واسع في فصل الربيع اما في رقصة « ميياكو اودورى » Miyako Odori ( ويسمىها الاجانب « رقصة الكرز » ) في مدينة كيوتو ، او رقصة ازوما Azuma في طوكيو . ولتقديم هاتين الرقصتين ، تجمع احسن فتيات الجيشا في المدينة مواهبهن ، ويشغلن مسرحا من اكبر مسارح المدينة ، يعرض فيه رقصهن طول اليوم لمدة اسبوعين ، على مستوى حرفى . ولما كان المسرح الكبير يختلف في مقتضياته عن حجرات الاستقبال الصغيرة التي يرقصن فيها عادة ، فانهن يستعلن الكثير من الفواصل الراقصة الخاصة بمسرح كابوكى ، فيؤدينها مع منوعاتهن اللطيفة الخاصة بالجيشا . ويقوم احد مدربي الجيشا ، في الفينة بعد الفينة ، بتقديم تلميذاته الممتازات ، الحاليات والسابقات ، في عرض طويل في احد المسارح العامة . على ان الناس يشهدون عادة رقص الجيشا في الغرف الخاصة بالمطاعم ، حيث يتاح لكل انسان ان يدعوهم وقتما يشاء ليعرضن رقصهن عليه وحده .

وفى رقص الجيشا فن مفيد ، من حيث انه قليل الحركة ، يصور فيه التوتر الداخلى في نفس الراقصة باقل ما يمكن من الاجاء الخارجى ومن حيث اختصار الرقص الى اصوله الجمالية الجوهرية ، حتى لتبدو شمرة العين او طرقة الاصبع ، ايماءة قوية تسترعى الانظار . وفى رقصات الجيشا ، كما فى رقص تاكارازوكا ، وعلى عكس رقص كابوكى ، تخصص الفتيات مريحا في رقصات الرجال او رقصات النساء . اما فى رقصات الرجال ، فانهن يمثلن بالرقص مشاهد قصيرة مقتضبة ، تصور محاربين سكارى ، او منظرا حربيا فيه نابل يشد قوسه ويصيب هدفه . اما ربرتوار الرقص النسوى فانه طويل لا يفرغ ، ومع ذلك فان موضوعه دائما الحب .

والصورة التقليدية التى يمثلها الغربى دائما للرقص الشرقى - وتشمل فتيات شرقيات يثرن المشاعر الجنسية ، يشتمل بشباب .

حريرية شفافة ، ويهززن أردافهن - هذه الصورة هي الشيء الوحيد الذى يستحيل رؤيته فى اليابان . وكان الجنود الأمريكان فى اليابان أول ضحايا هذه الفكرة الأسطورية . فقد سمعوا كلهم عن قتيصات الجيشا ، ولكنهم أصيبوا بخيبة الأمل عندما دخلوا فى تلك البيوت المغطاة أرضيتها بالحصر ، وجلسوا فى الفرفرات الخصوصية ، وفى حين سرى فى الجو صليل آلة الساميزن ، راحوا يرقبون فتاة الجيشا التى ترتدى طبقات عديدة متراكبة من الكيمونو الثقيل ، وهى تؤدي رقصاتها المحددة الأسلوب ، وتوجه حركاتها حسب خطاتها الداخلية .

أما الأغاني التى تصورها فتاة الجيشا بأبماعات بطيئة تكاد تكون ثابتة ، وإيعازات حركية لا يدركها المشاهد لأول وهلة ، فإنها قد تتحدث عن الحب ( وهى عميقة الأثر فى نفس اليابانى ) ، ولكنها تبدو للأجنبى مبتورة لا معنى لها ، وبعيدة عن مداركه ، هى والمبارات التى تترجمها ، مثال ذلك « أنا عندليب ، وأنت شجرة برقوق ، وأنا ابنى عشى فى أغصانك ... » والكثير من الأغاني حزينة ، تتحدث أما عن حب مفجع وغير مشعر ، وأما عن ألم الفراق واستحالة لقاء الحبيب . وكل سائح يشهد « أوهان سان O-Han-San مثلاً ، وهى فتاة جيشا من مدينة أوساكا ، تمتلك اليوم فى طوكيو مطعمًا فخرا به مسرح ، وتعتبر دون أدنى ريب أعظم راقصة فى اليابان ، يشهدها وهى تؤدي إحدى رقصاتها الخالية من الإثارة ، والمركزة تركيزًا خفيًا مبهما ، حقيق بأن يلرف الدموع بدلا من أن تثور أحاسيسه الجنسية . وليس فى آسيا ما تقدمه لمن يتوقع رؤية الرقصات التى تخلع فيها الثياب قطعة بعد أخرى strip-tease وتفضل معظم الراقصات ضياع أجسادهن على أن يعرضن على الأنظار ركبهن . ولم أشهد رقصة أسيوية تعرض فيها من جسم الراقصة بقدر ما تعرضها نقبة راقصة الباليه ( النوتو ) .

وعندما بدأ الرقص مع نمط شيما المسرحى فى القرن التاسع عشر ، فصل بالتالى من جميع الأنماط المسرحية اللاحقة . وجرى هذا الأمر بصفة خاصة فى المسرح الحديث . ويبدو للأجنبى أنه من التناقض أن اليابان التى تقيض أحاسيسها بالرقص ، والتى يتربك كل نمط مسرحى فيها من مجموعة من الفنون الأخرى ، لا يزال بها مكان لمسرح مجرد تماما من الرقص . بيد أن الحقيقة أن المسرح الحديث طاقة قوية فى حياة اليابان الحاضرة رغم ثورته ضد المسرحيات الكلاسيكية ، ورفضه الرقص والموسيقى كفتنين مساعدين لقن المسرح ، وجزء هام جدا فى التطور المسرحى الشاسع فى اليابان .

# المسرح الحديث

يرى اليابانيون أن مسارحهم الكلاسيكية قد بدأت تبلى وتضمحل قليلا بعد أن عاشت قرونا طويلة ، رغم قدسيتها ، ورغم أنهم يتمتعون بها كثيرا أو يعيدون اكتشافها بقولهم . وثمة عدد متزايد من جمهور الشعب يتحول الى المسرح الحديث ، أو « شنجيكي » shingeki ( أى المسرح الجديد ) كتعبير أقرب ما يكون الى عقولهم وأفكارهم وأكثر انتماء الى العصر الحاضر . وكانت بضعة السنين الأخيرة ذات أهمية خاصة بالنسبة الى هذه الجماعة من الناس ، وبالنسبة الى كل إنسان آخر يتطلع الى مستقبل اليابان فى المسرح ، بدلا من أن يتأمل فى ماضيها العظيم .

وفى عام ١٩٥٢ ، أتمت حركة المسرح الحديث فى اليابان علمها الثلاثين . ومهما بدت لنا هذه الفترة من الزمان قصيرة ، إلا أنها تعنى الشيء الكثير فى نظر اليابانيين . فهى تثبت أن المسرح الحديث قد كابد وتحمل ، وأنه بقى حيا رغم ما اعترضه من مصاعب كبيرة . وفى غضون الاحتفالات المنوعة لبعض العروض التذكارية الخاصة ، وافتتاح المسارح الجديدة ، والآداب التذكارية ، وفى عدد لا يحصى من الرسائل ومقالات النهضة فى الصحف والمجلات المختلفة ، كان فى ذروة الفكر اليابانى أمران تم تحقيقهما : أولهما أن المسرح الحديث قد بلغ أخيرا درجة من الشعبية يمكن مقارنتها بشعبية المسارح الكلاسيكية ، وهذه نتيجة كانت تبدو دائما مستحيلة ، وثانيهما أن المسرح الحديث قد تحول كلية ، من الوجهة السياسية ، بعيدا عن اتجاهاته اليسارية والشيوعية التى كان يتخذها فى بداية أمره ، وراح يزدهر ، لا يعيقه أى اعتبار آخر سوى حصوله على مسرح جيد .

ومن المقدر أن حركة المسرح الحديث فى اليابان قد بدأت فى السابع عشر من شهر يونيو عام ١٩٢٤ ، عندما ظهر مسرح « تسوكيجي الصغير » فى قاعة صغيرة شبيهة بالشونة فى الحى التجارى بطوكيو . وكانت الفكرة وراء تأسيس هذا المسرح مركبة . فكان المقصود منه من ناحية الدعاية والاحتجاج ضد الحكومة ، وكان فى الوقت ذاته مشروعا يستهدف الفن . وكان المأمول أن يصور هذا المسرح الرأى العام ، ويعكسه فقط من وقت لآخر . ولما كانت اليابان قد فتحت أبوابها للعالم الغربى ، منذ زيارة القبطان « بيرى » الأمريكى ، وطرا عليها سلسلة من التغيرات الكبرى فى بنيتها الاجتماعى ، وطورت نفسها سريعا بالأساليب

الحضرية الحديثة ، وعلى خطوط المدينة الغربية ، وبرزت قوة دولية كبيرة ، فقد ترمى لأصحاب « المسرح الصغير » أنه من غير المعقول أن يظل أسلوب المسرح على ما كان عليه منذ قرون طويلة . وهور « المسرح الصغير » فى نمطه حتى يتمشى مع مقتضيات الوضع الجديد ، فاتخذ الأسلوب الغربى بما فيه من تمثيل طبيعى ، ومواقف تماثل الحياة الحقيقية ، وجو واقعى ، وكلها أمور تتباين تباينا صارخا مع المسارح اليابانية التقليدية ، بل وحتى مع نمط « شيبا » نصف الحديث . ويحكى أن أول مرة مثلت فيها جريمة قتل ، بالزى الغربى ، اندفع أحد المتفرجين من مكانه متجها إلى منصة المسرح ليمنع وقوع الجريمة .

ولم تكن اليابان مع ذلك تجهل المسرح الغربى كل الجهل قبل ظهور « المسرح الصغير » ففى حوالى عام ١٨٩٦ كان معظم مسرحيات شكسبير قد ترجمت إلى اللغة اليابانية ، وترجمت مسرحيات أبسن بعدها بوقت غير طويل . وفى عام ١٩٠٢ قامت شبه فرقة من ممثلين يدعون أنهم ممثلو كابوكى بجولة وصلوا بها إلى أوروبا ، وعادوا منها إلى اليابان يقولون أنهم أصبحوا حجة فى المسرح الغربى . وقد عرضوا فى طوكيو ترجمة لمسرحية هملت ، وأعلنوا عنها على أنها « أعظم دراما فى أوروبا » وجعلوا هملت يركب على دراجة ويخترق المشى بين صفوف النظارة ليصعد إلى خشبة المسرح . على أنه فى وقت ظهور « المسرح الصغير » كانت حركة المسرح الحديث تتصل أساسا بروسيا السوفيتية ، فاحتفى كل مؤسسى هذه الحركة وشخصياتها اللامعة القيادية ، على وجه التقريب بالأفكار الثورية التى تمثلها روسيا السوفيتية ، وبنوها ، وراوا فى حكومة اليابان ظلما أشبه بظلم الحكم القيصرى ، وفى المجتمع اليابانى فسادا ومعتقدات خرافية تشبه ما كان سائدا فى المجتمع الروسى فى عهد ما قبل الثورة .

وثمة حادثان يوضحان هذه الألفة الأيديولوجية والعملية التى انعقدت بين مسرحى البلدين . فقبل ولادة « المسرح الصغير » بضع سنوات ، ذهب كونت هيچيكاتا يوشى Count Hijikata Yoshi إلى روسيا ليدرس فى « مسرح الفن فى موسكو » ، ثم عاد إلى اليابان مجردا من لقبه ( فقد تنازل عن اللقب فى شيء كثير من الدعاية ) متمتعا بمركز لا يمتاز فيه أحد ، مركز أقدر مخرج مسرحى يابانى فى الأساليب الغربية ، وأكثر رجال المسرح معرفة بالأساليب الحديثة الصحيحة ، واحتل لفقوره منصب رائد « المسرح الصغير » ، وكان أعظم شخصية سوفيتية الطابع ، قوية النفوذ ، والدعاية فى هذا المسرح . وبرزت الرابطة الثانية مع الاتحاد السوفيتى بعد ذلك بقليل فى عام ١٩٢٨ عندما عادت فرقة من ممثلى كابوكى من زيارتها لروسيا . وكان أحمد ممثلى هذه الفرقة واسمه

«ايتشى كاوا تشوجورو» Ichi-Kawa Chojuro قد تأثر كثيرا بالتجارب السوفيتية فى المسرح كجتماع حى ، لدرجة أنه قطع علاقته بكابوكى وكون فرقة خاصة به أسماها «المسرح التقدمى» «زينشين زا» ، ووزع دبرتوار هذه الفرقة بين كابوكى والمسرحيات الحديثة ، وشيد ثكنات على الأرض التى تملكها أسرته لسكنى الممثلين الذين جمعهم حوله ، وأقام الجميع معا ، يزرون الأرض فى أوقات فراغهم بين ساعات الدراسة والتدريب .

ولم تمضِ عشر سنوات على انشاء المسرح الصغير ، حتى أصبح الجو اليسارى الذى تغلغل المسرح اليابانى الحديث ثقيلًا لا تطيقه الحكومة . وبعد فترة استهلاكية كانت فيها المسرحيات تلقى ، والنصوص يشطبها الرقيب ، ورجال الشرطة يحضرون جميع العروض جالسين فى مقصورات أعدت خصيصا لهم ، أغلقت الحكومة المسرح الصغير ، ونفى هيجيكاتا الى روسيا . وبدأ « المسرح التقدمى » فى تقديم مسرحيات كابوكى الكلاسية .

وفى هذه الآونة اشتعلت حرب الباسفيك ، وأصبح كل من كان له صلة بالمسرح الحديث من المشبهين . فحددت اقامة « سندا كوربا » ، مثلا ، وهو اليوم أشهر ممثل ومخرج فى الـ يابان . حتى « فوناهاشى سييتشى » الكاتب المسرحى اليابانى المحافظ الثرى الذى شب ، وهو طالب فى التعليم العالى ، على عروض المسرح الصغير ، فإنه ظل فى هذه الحقيبة مغمورا ، لا يسمع عنه أحد ، ولا يخرج أحد مسرحياته ، الى أن وقعت هزيمة اليابان ، وتمطل غير هؤلاء من ممثلى المسرح الحديث عن العمل معظم الوقت .

وعندما احتلت اليابان ، عاد « هيجيكاتا » الى وطنه ، وبرز غيره من رجال المسرح الحديث . وبعد ذلك بفترة ليست بطويلة ، أصبح ايتشىكاوا تشوجورو ومسرحه التقدمى الممثلين الرسميين للحزب الشيوعى . وبدأ المسرح الحديث مرة ثانية على صلة بالروسيا أقوى من أى وقت مضى . وكانت أولى المسرحيات التى عرضت فى دور المسرح الحديث هى : « تحت اشجار القسطل (١) فى براغ » لسيمونوف ، و « الأعماق السفلى » لجوركى ، و « الجريمة والعقاب » لستوفسكى ، و « بستان الكرز » لتشيفخوف ، و « البعث » لتولوستوى .

ويبدو كل هذا فى نظر الأجنبى ، مع موجة الحماسة العارمة التى اضطربت فى الجناح اليسارى والتى ولدها « أيام مايو » ، و « الإعلام الحمر » ، و « نقابات العمال » التى انبثقت فى أعقاب الحرب العالمية ،



انحيازاً كاملاً للجانب السوفييتي . ودأب الأمريكان يسألون اليابانيين : « لماذا لا تعرضون أية مسرحيات أمريكية أو انجليزية ؟ » بيد أن الاجابة عن هذا السؤال كانت بسيطة . فبينما كان الروس يعطون اليابانيين كل النصوص التي يطلبونها ، دون مقابل ، ودون التحفظ بأية حقوق ، كان الأمريكان يقيمون المراقيل ، بالمطالبة بحقوق الملكية الأدبية ، وحق الأداء العلني ، والعقبات المذهبية ( الايديولوجية ) . أما بخصوص معاملة القيادة العليا لقوات الحلفاء لموقف المسرح الياباني ، فقد حدثت بعض الفضائح المشهورة . ففي ذات مرة ، طوّل اليابانيون باخراج مسرحية « كل ابنائي » لآرثر ميللر ، ولكنها سرعان ما سحبت عندما ارتأى لاصحاب الشأن ، بعد تفكير لا حق ، أنها غير مناسبة لدولة مهزومة كالـيابان . بل ان مسرحية « ميكادو » السلمية التي لا ضرر منها ، وهي من تأليف جيلبرت وسوليفان ، كانت مرة مركزاً لمعاصرة حبت خلف الكواليس . فقد حمل بعض موظفي الاحتلال الجهات اليابانية على اخراج هذه المسرحية ، بأمل أنها سوف تكون خطوة نحو تدمير خرافة عبادة الامبراطور . على أنه حدث في يوم البروفة النهائية للمسرحية ، أن خشي موظفون آخرون ، من البريطانيين هذه المرة ، انها سوف تنعكس ، من جانب اليابانيين ، ضد الأسرة المالكة الانجليزية ، أو على الأسوأ من ذلك ، انها سوف تظهر على حقيقتها ، مسرحية تسخر من السيامة البريطانية ، فأجبروا الأمريكان أن يعيدوا اقناع اليابانيين بترك المشروع ، وإعادة المبلغ الكبير الذي جمع من بيع التذاكر مقدماً الى أصحابه . وبمثل هذه الطرق ، كانت سلطات الاحتلال نفسها ، تعمل دون إدراك منها ، في مصلحة العناصر اليسارية في المسرح الياباني . والأمر العجيب في كل هذا أن المسرح الحديث لم يكن بالمرّة شعبياً في هذه الفترة ، فلم تكن عروضه تجلب جمهوراً كافياً أو تأتي بدخل مريح ، رغم تقدير الناس أحياناً لجدارته الفنية ، وأحياناً أخرى لرسائله البارعة .

وعلى غير توقع ، وفي غضون السنوات القليلة الماضية ، وبعد هذه التقلبات الأولى ، بدأ المسرح الحديث أخيراً يبرز كمسرح ذي هدف وكفاءة فنية أصيلة . وأعجب من هذا ما حظي به من نجاح شعبي هائل . وقد استخلص رجال الاحصاء الذين كانوا يرقبون هذه الظاهرة بشيء من عدم التصديق ، بعض الأرقام المقتنعة . ففي طوكيو وحدها كانت عشرون فرقة تعمل ، ولم يكن بالمدينة قبل الحرب أكثر من ثلاث فرق . وكانت كل فرقة تضم عدداً من الأعضاء يبلغ الخمسة عشر ، واستطاع الكثير من الفرق الكبيرة أن يتحمل ما يقرب من الخمسين عضواً متفرغاً . وكان تحت تصرف هذه الفرق حوالي خمسة عشر داراً للتمثيل تعمل بصفة دائمة . واليوم تجلب عروض أية مسرحية جيدة ، على وجه التقريب، حوالي

عشرين ألف متفرج في المجموع ( وكان الحد الأعلى قبل الحرب حوالي ثلاثة آلاف . أما الأرقام القياسية فتبلغ الخمسين ألفا ) .

ومن الأمثلة التي تبرهن على هذه الظاهرة ، ذلك النجاح الكبير الذي حظيت به في عام ١٩٥٤ الترجمة اليابانية للمسرحية «أرثر ميللر « موت بائع » . ولعل الطريقة التي ارتقت بها هذه المسرحية في مدارج النجاح نموذج من هذه الخطوة غير المتوقعة التي تستقبل المسرح الحديث في هذه الأيام . فقد بدأت مسرحية « البائع » salesman ، وينطلقها اليابانيون «سروزومان» كإنتاج لمسرح «فن الشعب» ( مينجي زا ) وهي إحدى الفرق الكثيرة التي نبتت من حيث لا يعلم أحد بعد الحرب ( وهي اليوم من كبريات الفرق ) . وقد بدأ مخرج الفرقة « سوجاوارا تاكيشي » Sugawara Takeshi ، وهو أحد أعلام الفن فيما بعد الحرب ، يقيم شهرته بمسرحية « صوت السلحفاة » ، وأعقبها بعد وقت قليل بل بمسرحية « القمر أزرق » . وبدأت مسرحية « البائع » . شأنها شأن مسرحياته الأخرى المعتدلة الناحجة ، بداية متواضعة في مسرح صغير بعيد عن وسط المدينة ، أو على حد تعبيرنا الأمريكي « خارج برودواي » . على أنها استمرت منذ ليلة الافتتاح ، ولمدة شهر كامل ، تعرض في مسرح مكتظ كامل العدد ، في جميع الحفلات . وكانت الضجة التي صاحبت عروضها شديدة ، لدرجة أن العرض كله انتقل في الشهر التالي إلى دار « المسرح الإمبراطوري » الأنيق الذي يتسع لآلاف وأربعمائة متفرج ، ويقع في مواجهة القصر الإمبراطوري مباشرة . واستمر عرضها في هذا المسرح ، وبيعت التذاكر بثمن يعادل دولار وربع دولار للتذكرة ( والتمن الأقصى للتذكرة في معظم عروض المسرح الحديث هو عادة خمسة وسبعون سنتا ) . ولم تقف الحفلات عند هذا الحد ، إذ قامت الفرقة بعد ذلك بمناظرها ومهماتها بجولة في اليابان ، وأدت عروضها وسط عواصف من التصفيق المدوي في كيوتو ، وناجويا ، وأوكاياما .

وعندما أخرجت مسرحية «البائع» في طوكيو ، أبدى بعض الأجانب ارتياهم في صواب هذا الاختيار ، وشعر البعض أنها لا تعكس أحسن مظاهر الحياة في أمريكا ( إذ قد يفسرها اليابانيون بأنها تصوير سيء لأسلوب الحياة في أمريكا ) . وشعر آخرون بأن المشكلة في المسرحية أجنبية كثيرا بالنسبة لليابانيين ، فلا يستطيعون فهمها . على أن رد الفعل الاحتمال الذي أبداه اليابانيون ، حسبما اتضح من الانتقادات والأحاديث التي جرت بعد العرض ، يدل على أنه ليس ثمة ياباني غادر المسرح وهو جاف العينين ، وقد جرت التعليقات التي خرجت من أفواه المتفرجين على النحو الآتي : « هكذا كل المائات ... كثيرة الطحوش

فى شأن ابتائها . . . » ولم تظهر فى المدينة فى الواقع اية موجة معادية  
للمينكا .

« حركان : اخرج مسرحية « ليفانوف » أولى مسرحيات تشيخوف ، فى  
الاحتفال بالذكرى الخمسينية لوفاة الكاتب المشهور ، موضوعا آخر  
يستحق الذكر . فقد تكون المسرحية ، فى نظر اى غريبى عادى ، بعيدة  
جدا عن أنماط العقلية اليابانية ، بموضوعها النفسانى الفاض السابق  
لفرويد الذى يدور كله حول كره الذات والتعاسة ، ومن ثم لا يوجد له  
اى تفسير . ومع ذلك فلم تكن المسرحية نائية عن افهام اليابانيين ،  
وعرضت أمام جماهير مسلوية اللب . وكما أن الاجانب الذين  
يعيشون فى اليابان ولم يزالوا يحملون فى نفوسهم حساسية  
الاحتلال ، يخطئون كثيرا فى تقديرهم لليابانيين ، فان اليابانيين  
بالمثل ، تختلف نظرتهم الى المسرحيات الغربية عن نظرتنا نحن  
الغربيين اليها . وأحيانا تكون نظرتهم تلك غير موفقة . فقد يقع مثل  
يابانى فى بعض الأخطاء بسبب عدم معرفته للأساليب الغربية فى السلوك  
معرفة صحيحة . فقد يحتفظ ببسم السجائر مضغوطا بين أسنانه ،  
أو يترك كوبا من الشرى<sup>(١)</sup> ارتشف منها بعضهم قليلا ، ولكنها لم تزل  
مملوطة ، فى ناحية ما من المسرح ، أو يلبس أنفا كاذبا أكبر قليلا مما  
يجب ، أو يؤدى دورا أجنبيا لا يصبح فيه شعره ( والصخرة (٢) هى  
اللون الوحيد الذى يمكن أن يصبح به الشعر الاسموى الأسود ) فيرتدى  
شعرا مستعارا قد يبدو غير مناسب فى نظر الغربى . ومن المؤكد أن  
اليابانى يرى المسرحيات بعقليته الخاصة - فالمشاحنات العائلية تبدو له  
مؤثرة أكثر من غيرها من الأمور ، أكثر من الحيرة مثلا ، أو قد يعتبر أن  
موضوع المسرحية هو العلاقة الجنسية ، فى حين أن موضوعها غير ذلك .  
وفى مسرحية ايفانوف ، انطلقت الضحكة الكبرى فى الحفلة من أفواه  
النظارة ، بدرجة مدهشة ، عندما أشر فى الحديث عن الانتحار الى أنه  
« شوبنهاورى للغاية » . (٣) على أنه مهما اختلفت نظرات الغربيين  
واليابانيين عن بعضها البعض ، فان قدرا مشتركا من الفهم يربط النظرتين  
بالتأكيد ، اية ذلك شعبية هذا النمط من المسرح الحديث فى اليابان .

وقد حظى المسرح الحديث ، الى جانب نجاحه ، بآيات التمجيد  
والتكريم ، وشرعت صحيفة «مينيتشى ديلي» الفنية ، والكثير من الجمعيات  
الثقافية الخاصة والعامية فى تقديم الجوائز والمكافآت للمسرح الحديث .

( ١ ) نسر آسيانية .

( ٢ ) اللون الأحمر النازل الى الحيرة .

( ٣ ) شوبنهاور ، اوتو - فيلمون المانى ( ١٧٨٨ - ١٨٦٠ ) - تآثيره كبير فى

الفلسفة وعلم النفس ، إذ جعل « الارادة » محور البحث ، وتقلب على آرائه  
النزعة التشاؤمية .

وعملت وزارة التعليم بالمثل ، منذ عام ١٩٤٨ ، وخلال مهرجاناتها السنوية للفنون ، على تشجيع جميع المؤدين المسرحيين ، وتقديم منح نقدية كبيرة للأعمال الممتازة . وأصبح اليوم ممثلو المسرح الحديث وكتاباه ومخرجوه مرشحين لهذا التقدير الرسمي الذى لم يكن يناله فى الماضى الا فنانو المسرحيات الكلاسيكية المقدمة لقدمها ، مثل مسرحيات كابوكى ونو . وفاز بأول هذه الجوائز الوزارية المخصصة للمسرح الحديث ، فى عام ١٩٤٩ ، شمشلة تدعى « تامورا اكيكو » Tamura Akiko وهى عضوة مؤسسة فى « المسرح الصغير » ، وذلك لأدائها فى مسرحية « أنا اذكر ماما »

I remember Mama وفازت فرقة أخرى بكامل هيئتها بجائزة أخرى ، تلك هى فرقة « مسرح الممثل » ، وذلك لتفوقها ، وتقديمها الباهر خلال السنة . وثمة دلالة أخيرة على التغيير الذى طرأ على المسرح الحديث ، ظهرت عندما منحت وزارة التعليم جائزتها السنوية لعام ١٩٥٥ لسيندا كوربا ( وكان قد منع منذ بضع سنوات من التمثيل فى أية مسرحية بسبب ميوله اليسارية وتدخله فى شئون الحكومة ) مكافأة له لإخراجه مسرحية « الملوك » وهى تراجيدىا عائلية تقوم على الأخلاق المسيحية ، ألقتها إحدى كاتبات المسرح اليابانيات ، اسمها « تاناكا سيومي » Tanaka Sumie

ولعل من بين جميع دلائل الازدهار التى تلالأ بها المسرح الحديث خلال السنوات الأخيرة ما لم يقابل بحفاوة وترحيب أكثر من اتمام تشييد مسرح « الممثل » الذى تكلف ربع مليون دولار ، وهو أول مسرح كامل المعدات ، صمم خصيصا للمسرحيات الحديثة ، منذ حياة « المسرح الصغير » القصيرة ، لاثنتين وثلاثين سنة خلت . وهذا المسرح من أحدث مباني طوكيو ، من الناحية المعمارية ، ويبدو فى الغالب كحظيرة طائرات غريبة الشكل . وفى داخلها ، تشكل الحوائط المتصصة للصوت المقامة بالألواح الخشبية السميكة ، ثلاثة أرباع الدائرة حول الأربعمائة مقعد فى الطابق الأرضى والشرفة .

ومنذ افتتاح المسرح فى أبريل عام ١٩٥٤ حتى وقت كتابة هذه السطور ، كان الإقبال على كل مسرحية شديدا ، حتى لقد اقتضى الأمر اضافة كراسى تطوى على طول كل الممشى لاستيعاب الطوفان من المتفرجين . وتشغل خشبة المسرح مع الأجنحة وخلف المسرح مساحة من أرضية الدار أكبر من المساحة الكلية التى تشغلها قاعة النظارة . وأعدت جميع الأدوات والمعدات المسرحية بقدر من الابتكار . فمثلا أقيمت الميكروفونات على مسافات استراتيجية بعيدة عن قوس فتحة المسرح ( البروسينيوم ) ، وفوق سطح السقف ، وفى مؤخرة قاعة النظارة . ويتيح هذا الأمر لونا جديدا من الواقعية فى المؤثرات الصوتية استخدم فى اخراج « مسرح الممثل » لمسرحية « المصباح الأحمر » لمافونا يوتاكا Mafuna Yutaka

وهي مسرحية مأخوذة من تجارب المؤلف الشخصية في منشوريا قبل الحرب ، تعالج الصراع الذى كان يضطرب فى نفوس المتعلمين ضد سيطرة العسكريين المتزايدة على الصين ( وترمز مسرحية « الصباح الأحمر » فى تلك الآونة الى خطر الحرب التى تهدد اليابان ، لا الى خطر الشيوعية ) . وثمة منظر فى تلك المسرحية يصور غارة جوية . فبينما يهرع الممثلون على خشبة المسرح باحثين عن مأوى لهم ، ويقفون ويتصايحون فزعين ، تطلق المكروفونات أزيزا مدويا ، وفرقة البنادق الرشاشة لتمثيل غارة جوية فوق الرؤوس . ولما كان الصوت يبدو قادما من الخلف حتى يختفى أماما على مسافة ما ، فإن بعض النظارة كانوا يحنون رؤوسهم للحظة عابرة قبل أن يدركوا أنهم فى المسرح .

ولم يزل المسرح الحديث ، رغم مماثلته للمسرح الغربى ، يعمل تبعا للقواعد اليابانية الخاصة به ، وتبدو بعض تطبيقاته محيرة للأجنبي الذى اعتاد أساليب برودواى . من ذلك أنه اذا أخرجت مسرحية « ابرة لجامر جيتون » ، فى اليابان ، فانها سوف تعتبر من نمط المسرح الحديث ، ولن يرتاب أحد فى صحة ذلك . فيكفى أن تكون المسرحية آتية من الغرب أو تكون غريبة الأسلوب حتى تغدو « مسرحا جديدا » .

وتبعا لوجهة النظر هذه ، فإن الكوميديات الموسيقية الشعبية فى طوكيو تشكل هى الأخرى جزءا من حركة المسرح الحديث ، فهى فى بعض الأحيان تؤخذ مباشرة من الغرب ، مثال ذلك « الأمير الطالب » أو « زمن زهرة الليلق » . وهى أحيانا يابانية بشكل غريب . وثمة مسرحية ناجحة فى المسرح الامبراطورى ، هى « كوميديا مس بترفلاى » ، تدور قصتها حول « بترفلاى » التى لا تنتحر ، و « بنكروتون » الذى لا يهجرها ، و « كيت » التى تساور الموقف على غير رغبتها . وكثيرا ما تقتبس فقط فكرة واحدة . وقد شهدت منظر حمام سباحة فى مسرحية « تمنيت لو كنت هنا » فى مسرح نيتشيجيكي ، وفرقة من الراقصات اللواتى يتجردن من ثيابهن ، ويعزفن على صف من الزيلوفونات .

يبد أن المسرح الحديث موضوع جدى خطير ، ومهما اهتم أحيانا بالغرب ، بل وحتى اذا كان أسلوبا حديثا للمسرح مستوردا بجملته من الغرب فى بعض الأحيان ، فهو مع ذلك يجرى على الأسلوب الغربى شيئا من التعديل ، ويمزج به بعض العناصر من النمط اليابانى الكلاسى ، استجابة للمطالب اليابانية . ومن أمثلة ذلك المسرح الدوار الذى لم يزل مستخدما ليتعجل تغيير المناظر أمام أنظار الجمهور .

وثمة تقليد متخلف عن الماضى ، يتمثل فى نظام الفرقة . ولعل هذا الشيء هو أكثر المظاهر تميزا بالطابع اليابانى فى المسرح الحديث ،

والعنصر الأشد بعدا عن كل ما نعرفه في القرب . فالممثلون ، وكشاني المسرح ، والمديرون الإداريون ، والمخرجون ، بل والممثلون ، والخم ، وموزعو الشاي ، كل هؤلاء أعضاء في الفرقة . ومثل هذه الفرق ، الشبيهة قليلا بالأسر ، وبشركات الأعمال ، تتيح عملا دائما يتضمن التدريب ، والتجريب ، والدراسة ، والعرض ، كل ذلك على أساس أجر ثابت يصرف طول السنة . ويعرف الكاتب المسرحي الذي ينتهي الى مثل هذه الفرقة أن جميع مسرحياته سوف تعرض فعلا على خشبة المسرح ، ويعرف أيضا معرفة تامة كل الممثلين الذين سوف يؤدونها . وهناك مكان لعدد من المسرحيات ينتاج اخراجها ، فثمة تقليد لم يزل متبعا ، يقضى على المسارح بأن تغير برامجها كل شهر . بل ان المسرحية الممتازة الخارقة للعادة ، لا يمكن أن تستغرق في عرضها أكثر من شهرين ، مهما كانت شعبيتها ، مع جواز إعادة عرضها في تاريخ لاحق . ولا بد لكل فرقة أن تعمل كل شهر من شهور السنة .

وإذا أردت أن تشرح النظام الأمريكي لأحد اليابانيين الذين نشأوا على نظام الفرقة الياباني ، فإن أولى الصعوبات التي تلقاها تأتيك حين تذكر له الفترات الطويلة من البطالة التي تمر بالممثلين الأمريكيين غير المتمازين ، والمدد الطويلة القاسية التي يؤدي خلالها الممثل الناجح دورا واحدا لا يتغير . وكل من هذين الاحتمالين يفرغ الممثل الياباني الذي يحبه نظام الفرقة ، والذي كان قادرا ، حتى في السنين الهزيلة ، التي يقل فيها اقبال الناس على العروض المسرحية ، أن يؤدي على الأقل عملا شبه منتظم ومتنوع . فمثل هذا النظام ينبع من بلد تقل فيه تكاليف الانتاج عن مثيلاتها في أوروبا وأمريكا ، وتمارس فيه النقابات سلطة على أعضائها تقل عن السلطة التي تمارسها نظيراتها في أوروبا وأمريكا . فالمسرحية الحديثة يمكن اخراجها بصورة لا تقه نظير ما يعادل عدة آلاف من الدولارات فقط . وفي الامكان تجاهل المصاريف الإضافية التي تفرضها اتحادات المسرح على النفقات الأساسية لأي انتاج . وفي بعض الأمثلة ، استطاع أعضاء بعض الفرق المشهورة المحترفة أن يخرجوا مسرحية كاملة ويوظفوها بأنفسهم بكل الأعمال اللازمة لذلك ، من بيع التذاكر الى تصوير المناظر دون أن يتعاملوا مع النقابات المختلفة المختصة بهذه الأمور .

وفي الأيام الأولى للمسرح الحديث ، أضفى نظام الفرقة على حركة هذا المسرح تراجعا سياسيا جعلها قوة معنوية مثلما هي قوة عملية . واليوم يستمر هذا النظام لأنه السبيل الاقتصادي الأمثل لتشغيل المسرح الحديث في اليابان . على أن الحماية الفنية التي كفلها نظام الفرقة للمسرح الحديث منذ نشأته ، عظيمة لا يمكن تقديرها . ففي ميسور عملي المسرح الحديث اليوم أن يبدلوا عزوفة حرفة التمثيل في

أزاحوا عنهم ، وضمنوا لأنفسهم عملا فيه ( والأدوار ورائية دائما في المسارح الكلاسيكية ، ولا بد أن يتدرب الممثلون على التمثيل منذ طفولتهم ، وعلى أيدي والديهم ) وبدأ ظهور المخرجين كقوة في عالم المسرح الياباني بأكمله ( ويتدرب الممثلون في المسارح الكلاسيكية تدريجا كاملا شاملا ، ويستوعبون المسرحيات التي يمثلون فيها بدرجة لا تدعو الحاجة معها الى وجود مخرج ) .

ولعل أهم العناصر التي انبثقت من نظام الفرق ومن اثره في المسرح الحديث ، هو انكاتب المسرحي الياباني الجديد . ولم يكن الكاتب المسرحي في المسرح الكلاسيكي أكثر من مستخدم بالمسرح ، يراجع المسرحيات القديمة حسب تعليمات نجم الفرق ، ويرتدى في ليلة الافتتاح ثوبا أسود ( حتى لا يراه أحد ) ، ويختبئ خلف الممثلين على خشبة المسرح ، ويلقنهم السطور التي خطها لهم في الليلة السابقة اذا ما نسوها . ويفضل نظام الفرق في المسرح الحديث ، رقب للكاتب المسرحيين الخلاقين والأدباء معاش ثابت وتأمين خلال الفترة التي يجربون فيها الكتابة ويكتشفون فيها مواهبهم . وكان من أثر ذلك ظهور مواهب أصيلة . ولأول مرة منذ سيطرة النفوذ الغربي على اليابان ، بدأت الأعمال الأصلية التي خطتها أقلام الكتاب اليابانيين تحل بالتدريج محل الأعمال المترجمة المنقولة من أوروبا وأمريكا .

وأهم هؤلاء الكتاب الجدد ، الكاتب الشاب اللامع « كينوشيتا جونجي » Kinoshita Junji ، وميشيما يوكيو Mishima Yukio وقد أصبحا ، وهما في مستهل العقد الرابع من عمرهما ، أملا لمستقبل الأدب في اليابان ، وقادة لعدد هائل من الأتباع المتحمسين . وفي الامكان الرجوع الى أمثلة من أعمالهما التي ترجمت الى الانجليزية ، وجمعت في كتاب « دونالدكين » القيم وعنوانه « مجموعة مختارة من الأدب الياباني » ونشره « مطبعة جروف » .

وأكظم الأعمال الناجحة التي أنجزها كينوشيتا جونجي حتى اليوم : « يوزورو » Yuzuro أو « نهاية الفروق » (١) . وثمة سحر يشقى هذه المسرحية التي لعبت بعقول كل من شهدوها . وتبدو القصة ولا لون لها اذا حكيت بالكلمات . وهي قصة شعبية يابانية عاطفية ، تشبه الحكاية الأوروبية الخرافية ، حكاية الاويزة التي وضعت بيضة ذهبية ، وتروي أن انتهى الفروق قد اتخذت هيئة آدمية وتزوجت رجلا . وفي ذات يوم أعطت زوجها ، لتدخل السرور الى قلبه ، قماسا نسجته سرا من الزغب الناعم فيريشها . وفرح الزوج بالقماش ، وأدرك أهميته في سوق البيع

(١) الفروق : طائر مائي أبيض طويل الساق جميل المنظر .

والشراء . ولما لم يكن يعرف أنها تفضي ببعض من دم حياتها مع كل ريشة تنزعها من جسمها ، فانه حملها على أن تصنع له المزيد من هذا القماش حتى يغزوا بالثروة . وتصلبه أخيرا قطعة قماش مصنوعة بآخر ريش لديها ، وتموت . وهكذا يجد الزوج نفسه ، بسبب جشعه ، وقد حرم من ماله وحب زوجته . وقد فتنت هذه المسرحية اليابانيين حتى أعيد عرضها مرارا ، وألفت منها أوبرا ، وتمثيلية اذاعية ، بل واقتبس منها مسرحية « نو » .

وبينما يبالغ « كينوشيتا جونجي » في عدد من أشهر أعماله قصصا شعبية في أسلوب عصرى ، ويسمو بها الى مستوى الأدب الرفيع ، فانه يكتب أيضا مسرحيات تقليدية ، وعادية . ويحكى موضوع أحد هذه المسرحيات ما حدث عندما أجلى سكان إحدى المدن خلال الحرب الى الريف، وما نتج عن اتصالهم بسكان الأقاليم . ومن مسرحياته الأخرى المشهورة مسرحية تاريخية ، يأتي فيها جماعات من الناس في بلدة صغيرة الى المدينة ليحكوا له ما يقاسونه من الولايات والانفعالات بسبب الانقلابات السريعة المحيرة التي تجري في اليابان في عصر الامبراطور « مييجي » (١) . ومسرحياته كلها بوجه العموم ناضجة وفكرية ، كلها عطف وتعبير انساني عما يشعر به اليابانيون الراشدون وما يفكرون فيه في الوقت الحاضر .

وأنتج « ميشيمويوكيو » مجموعة من الأعمال الناجحة بدرجة متازة لا في مجال المسرح فقط ، وانما أيضا في مجال القصة . ولعل أحسن مسرحياته المعروفة مسرحيتان : « زهرة عباد الشمس في الظلام ( يورونو هيماواري ) ، و « عودة الشاب الى الحياة » ( واكودو يوزوميجيري ) التي أخرجتها حديثا فرقة « مسرح الممثل » بقدر رائع من الاتقان والتهذيب . وجميع مسرحيات ميشيما كوميدية تعالج المشاكل بطريقة غير مباشرة . وتصف إحدى هذه المسرحيات نهاية الحرب ، وتصور مسرحية أخرى سقوط التلميذ . بيد أن الشغوص في كل مسرحياته آدميون حقيقيون واذكياء ، وفوق ذلك سمعون . ويكتسب كل شيء بلهجة ميشيما رشاقة وتهذيبا . واعتقد أن معظم اليابانيين يجدون أنفسهم في مسرحياته على ما هم عليه في الغالب ، فأتنين ، مسلمين ، غير مثقلين بالأعباء ، عقلاء ، ومشاكلهم اما سهلة الحل ، او غير جذيرة بالاهتمام .

وميشيما هو الوحيد ، بين جميع كتاب المسرح في اليابان ، الذي خلق شخصيات سفسطائية في طبقات المجتمع العليا ، تستطيع أن ترضى

( ١ ) مييجي : هو الامبراطور موتسو هيتو الذي إعتلى عرش اليابان في عام ١٨٦٧ وبلغت اليابان في عهده ازدهار وتحتبس الحضارة الغربية .



الناس ذوق أن تنفعل ، وتحرك مشاعرهم دون أن تثقلها هموم الحياة ومآسيتها المحتومة ، أو متاعب الظروف الخارجية . وثمة صفة يسر لها جمهور مسرحيات ميشيما بصفة خاصة ، ذلك هو التحوير الذى يجريه فى المواقف التقليدية . ومن المواقف المحبوبة فى المسرح اليابانى ، ذلك الموقف الذى تنفض فيه عاصفة راعدة على فتى وفتاة فتجبرهما على الالتجاء الى كهف . فالتطور التقليدى لمثل هذا الموقف يجرى على أن المطر يلهب عواطف الفتى والفتاة فيقع كل منهما فى حب الآخر ، ولكن العقل يتغلب فى النهاية . أما « ميشيما » فانه يعالج هذا الموقف بأن يجعل الفتى يستسلم لسلطان النوم ، وتخلع الفتاة ثيابها لتجففها . ويستيقظ الفتى ، ولكن الفتاة لا تستحي ، بل تحمله على أن يخلع ثيابه هو الآخر .

وقد أجرى ميشيما تحويرا ممتعا آخر للموضوع المألوف ، موضوع الأمير الذى يتنكر فى ثوب شحاذ . فثمة بائع « رنجة » ، يدفع عربته على طول الطريق وينادى على سلعته ، ثم يتنكر فى هيئة رجل نبيل لكي يغازل فتاة من طبقة راقية ، ومع ذلك تصده الفتاة عنها لأنها تعشق صوت بائع « الرنجة » الذى تسمعه خلال نافذتها . وثمة موضوع آخر مألوف فى المسرح الحديث يدور حول عودة الجندى من أهوال الحرب الى السعد والحب فى أحضان حبيبته . ففي إحدى مسرحيات ميشيما ، يعود الجندى فيجد فتاته وقد بددت آماله وأحلامه ، ويفشى المشهد أنذ جو مقبض حزين . ولعل أعجب ما فعله ميشيما اقتباسه لمسرحية « نو » الوحيدة التى لها نهاية سعيدة ، وقد حولها بالطبع الى مأساة . وإذا نظرنا الى كينوشيتا جونجي ، وإلى ميشيما يوكيو ، وغيرهما من كتاب المسرح الكثيرين الذين نجحوا نجاحا مدهشا وامتازوا على غيرهم ، اتضح لنا أن الشيوعية التى صاحبت الأيام الأولى لحركة المسرح الحديث اليابانى ، ونشأة هذا المسرح ، قد أصبحت عديمة الأهمية . ففي غضون بضع السنوات الأخيرة ، كان أكبر منتجات هذا المسرح وأوسعها انتشارا مسرحيات : « البائع » ، ومسرحية تنسى وليامز ، « عربية اسمها الرغبة » (وقد فتن عقول اليابانيين لدرجة أن إحدى فرق الباليه قامت بعرضها ) ، ثم « الرجل النارى » ، وهى اقتباس حر أجراه « ميوشى جورو » Miyoshi Juro لحيطة « فان جوخ » ، الى جانب « نور الفرنق » ، و « زهرة عباد الشمس » ، و « الشاب » . وثمة عدد من المسرحيات اليابانية الخاصة ، وهى مسرحيات مشهورة ، عالجت موضوعات متنوعة ، تتناول الأحداث التى تقع فى حياة امرأة عسادية من الطبقة المتوسطة ، ومنها كوميديات السلوك التى تدور حول الطلاق .

وقلما يوجد فى هذه المسرحيات ما يمس السياسة أو الدعاية . وإذا

تحدثت مباشرة مع الأشخاص الذين يهيمون اليوم على حركة المسرح الحديث ، بدت لك الصيغة الشيوعية وكأنها قد امتحت من عقولهم . ولا يرجع الأمر ، كما يبدو لبعض الأمريكيين ، الى زوال الاوهام التي كانت مسيطرة على اليابانيين من ناحية روسيا ، ولكنه يعزى بالأولى الى أن اليسارية كانت مرحلة في تطور المسرح الحديث ، وقد تخطت اليوم غرضها الأصلي . وغما لا نزاع فيه أن المسرح الحديث أصبح ، بعد نبذ اليسارية ، شائعا ومألوفاً عند الشعب . وإذا كان ثمة تتابع بين هاتين الحقيقتين ، فأنما يدل على أن اليسارية لم تكن الشيء الذي يرغب فيه اليابانيون لمسرحهم .

وسواء اكان الأمر كذلك أم لم يكن ، فهناك سبب آخر على ما اعتقد : ذلك أن جو الشيوعية قد انقشع عن المسرح الياباني الحديث بصورة ما ، ولم يعد المسرح الحديث يرزح تحت ضروب الاضطهاد والحرمان ، ولم يعد هناك فنان أو أكثر ، مدربون في موسكو ، يتولون قيادة الحركة والتحكم في المسرحيات وفي الاخراج ، وهناك اليوم جمهور كبير من النظارة على جميع المستويات الفكرية ، ينشدون المتعة والتسلية . أما المشتغلون بحرفة المسرح الحديث ، فانهم يربحون مالا كثيرا ، ولم يعدوا يسكنون في حجرات على أسطح البيوت أو في أقباء المنازل . وهم اليوم يرتدون ثيابا محترمة ، ويأكلون طعاما لائقا . واليوم وقد تقمصوا في السن والمقام ، فانهم أصبحوا على قدم المساواة في المكانة والمنزلة مع كبار فناني المسرح الكلاسي ، وأصبح في الامكان الاستماع الى ما يقولون وتقبل ما يفعلون ، حسبما كانوا يريدون : فنانون عاملين ينتمون الى مسرح حقيقي مشروع . ولأول مرة في تاريخهم الذي يبلغ اثنتين وثلاثين سنة ، أصبح المسرح الحديث صحيحا وسليما من جميع الوجوه ، فنية ومالية وأدبية . وإذا استمر هذا النماء الدائم في النضج والكمال الفني ، فإن المسرح الحديث سوف يبلغ ذرى ساحقة تضارع ذرى المسرح الياباني الكلاسي القديم العظيم . وقد آمنت بهذه الحقيقة بعد حديث جرى لي مع «سيندا كوربا»، إذ قال لي ، تصديقا لرأيه « لقد حل اليوم دور اليابان في تاريخ المسرح . ففي القرن السادس عشر كان عند الانجليز شكسبير . وشهد القرن السابع عشر مسرحيات فرنسا العظيمة . وكان القرن الثامن عشر عصر الألمان ، والتاسع عشر عصر الروس . أما القرن العشرين » وهنا يتمشى مع منطق الأمور بطبيعة الحال ، فيقول : « فانه ينتمى الى المسرح الحديث الياباني ، مسرح المستقبل » .

وليس من شك في أنه اذا كانت آسيا حقيقة بأن تصبح المضمار التالي للمسرح العالمي ، فان اليابان تبدو لي البلد الجدير بهذا الفخر والازدهار .

« انتهى »

# فهرس

الموضوع	صفحة
١ - الهند	
الجدور البعيدة والتاريخ ... ..	٤
الرقص فى الوقت الحاضر ... ..	٢٨
الدراما الحديثة ... ..	٦٧
٢ - سيلان	
الرقص ... ..	٩٥
الدراما ... ..	١١٢
٣ - بورما	
٤ - تايلاند	
المسرحيات الراقصة ... ..	١٤٥
الرقص ... ..	١٤٩
الدراما ... ..	١٦٦
٥ - كمبوديا	
٦ - لاوس	
٧ - ملايو	
٨ - اندونيسيا	
الرقص ... ..	٢١٢
الدراما ... ..	٢٤١
بالي ... ..	٢٤٧
٩ - الفلبين	
الرقص ... ..	٢٧٦
الدراما ... ..	٢٩٢

الموضوع	صفحة
١٠ - الصين	٣٠٠
المرح الحديث	٣٣٣ ... ..
١١ - فيتنام	٣٣٣ ... ..
١٢ - هونج كونج	٣٣٨ ... ..
١٣ - أوكلندا	٣٤٣ ... ..
١٤ - اليابان	٣٥١ ... ..
المرح الحديث	٣٨٤ ... ..



دار الكتاب العربي للطباعة والنشر  
العامة  
فرع الصحافة



Bibliotheca Alexandrina



0480782

دار الكتاب العربي للطباعة والنشر  
بالمطبعة  
فرع الصحافة